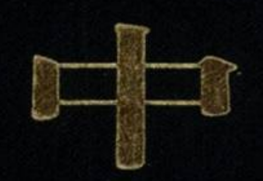
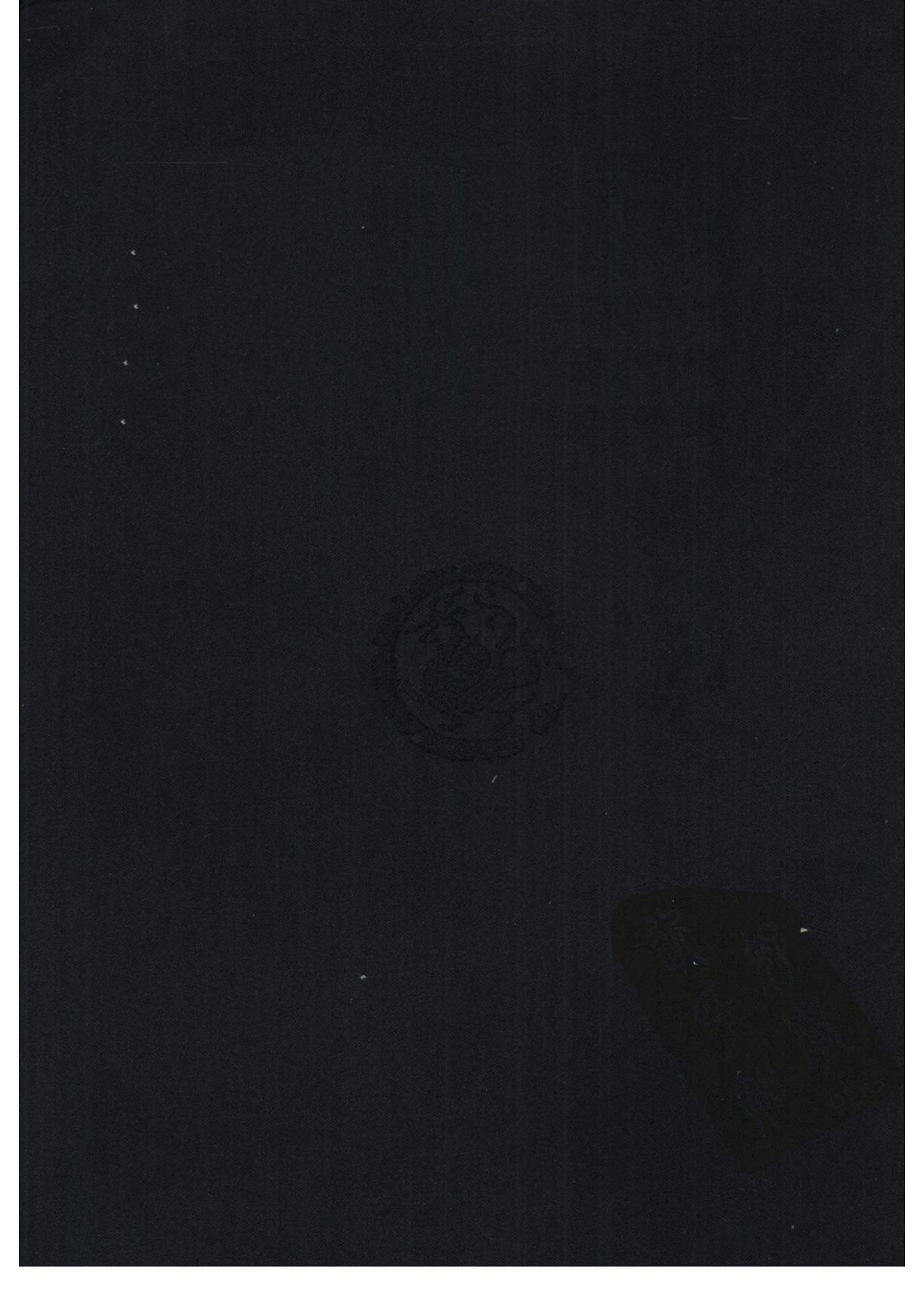

中

国

戏

曲

志



中国戏曲志

四川卷

中国戏曲志编辑委员会
《中国戏曲志·四川卷》编辑委员会

中国 ISBN 中心

中 华 人 民 共 和 国 文 化 部
中华人民共和国国家民族事务委员会主办
中 国 戏 剧 家 协 会

国家社科基金资助重大项目
国家艺术科学规划重点项目

中国戏曲志编辑委员会

中国戏曲志编辑部

《中国戏曲志·四川卷》编辑委员会

主　编：席明真

副主编：于　一　王诚德　胡　度　戴德源

委　员：于　一　王　诚　王诚德　王定欧　王恒奎　文　辛　亚　欣　曲　珍　庄性根　孙自强　严福昌　杜天文　李　青　李　累　何　冶　何惠林　张达雄　郝　超　胡　度　胡立民　钟德富　贾仲秀　席明真　解君恺　戴德源　（按姓氏笔画排列）

《中国戏曲志·四川卷》编辑部

主　任：于　一

副主任：罗健卿　钟德富　解君恺

编　辑：李　青　张达雄　张松琴　何清成　冷　力　秦志远　郭　勇　戴德源　（按姓氏笔画排列）

特邀编辑：刘兴明　邱永和　郑胜国　徐子仪　唐永啸　黄雪米　韩光寿　（按姓氏笔画排列）

撰　稿　人（按姓氏笔画排列）

综　述：于　一　钟德富　郭　勇

图　表：于　一　于映时　王德润　牛万顺　叶春凯　刘　璐　孙　因　李　青　李光猷　陈发奎　张　力　张达雄　何清成　林雪樵　尚志雄　罗永光　郑胜国　蒋　莹　谭爱农　戴德源

志　略：于　一　杨作堂　张修文

（以上为《剧种》撰稿人）

于一 于义 王哲 王跃 王志勉 王志秋 王克勤
王德润 尤文奇 冯瑀年 曲凝香 刘玉 刘健 刘恩义
刘烈光 严树培 杨友仁 杨永福 杨瀛 李行 李青
李琳 李国林 吴伯祺 余玉政 余荣邦 何冶 何光表
张力 张中学 张权生 张修文 范光翔 罗祥勋 罗健卿
周缓 周又郎 郑胜国 胡度 胡世均 赵冰 钟子勤
夏阳 徐文耀 徐棻 郭勇 唐永啸 黄振华 萧士雄
董承蔚 童祥铭 温余波 谢昌明 墀峰 戴明 戴德源
鞠明祥

（以上为《剧目》撰稿人）

于一 马成富 阿金 邱永和 解君恺

（以上为《音乐》撰稿人）

于川 邓君常 龙玉康 冯瑀年 刘健 刘又积 刘兴明
江隆 杨瀛 吴伯祺 张松琴 张建成 张映绿 张崇德
陈全波 邱明瑞 汪洋 林伯晋 罗国宣 郑胜国 赵联文
钟子勤 唐永啸 凌泽久 萧士雄 蒋莹 蒋正伦 韩光寿
童祥铭 温余波

（以上为《表演》撰稿人）

叶久明 陈云先 罗桂书 徐子仪 温余波 谢青玲

（以上为《舞台美术》撰稿人）

于一 于义 于映时 万长安 王之行 王文生 王明心
王俊生 王德润 尤文奇 邓君 卞培成 史滔 叶中元
叶春凯 阮建华 任跃翔 刘璐 刘功荣 刘兴明 刘昌贵
刘俊明 刘敏之 刘恩义 江乾云 李行 李菊盛 杨烈光
吴德森 何为 何燕 何光表 何多全 何道宏 邹志诚
沈远泽 张力 张荣 张达雄 张华文 张纯高 张政伟
张俊杰 张修文 张麟 陈少池 陈永乐 陈远声 陈春森
陈克斌 陈国清 陈祖明 林伯晋 易遵棪 罗健卿 胡文举
胡仲坚 屈仲樵 贺晓律 钟仕才 徐子仪 倪冰生 唐永啸
唐光厚 凌泽久 逯全忠 曹风 萧士雄 敬永林 董智

程书铭　谢伯淳　谢昌明　温余波　蓝玉光　蔡应杰　熊志成
谭文泉　谭　众　戴品安　戴德沄　戴德源　魏世贵

（以上为《机构》撰稿人）

刘功荣　吴绪民　何清成　陈永乐　郑胜国　萧士雄　蒋　莹
童祥铭　戴德源

（以上为《演出场所》撰稿人）

马成富　冯树丹　刘　健　刘俊明　陈永乐　陈春森　陈培林
钟仕才　唐永啸　萧士雄　曹　风　蒋政伦　敬永林　童祥铭
谭奇云

（以上为《演出习俗》撰稿人）

宁志奇　何清成　陈永乐　郑胜国　童祥铭　戴德源

（以上为《文物古迹》撰稿人）

于　义　王德润　文　辛　邓　琪　尹文钱　任海波　李　行
吴德森　何　农　何　燕　邹志诚　冷　力　陈　伟　罗健卿
秦　晞　黄　丹　黄伟瑜　游　冰　温余波　童祥铭　戴德源

（以上为《报刊专著》撰稿人）

王蓉生　王德润　车志祥　文　非　卢　河　朱少游　朱丹南
刘成钧　刘星发　刘敏之　许君陈　杨文藻　吴德森　邱福新
何光表　宋修龄　张　明　张世乐　张华文　张　珂　陈义坤
陈永乐　范远方　范光翔　罗金冠　罗显福　周芷颖　周　静
赵文福　胡文举　徐子仪　唐永啸　凌泽久　黄常云　萧士雄
敬永林　喻修松　程书铭　温余波　黎　晖　谭奇云　戴德源

（以上为《轶闻传说》撰稿人）

王静生　王德润　卢　河　刘功荣　江乾荣　吴洪操　陈义坤
陈永乐　赵文福　胡　度　逯全忠　戴德源

（以上为《谚语口诀》撰稿人）

王德润　亚　欣　刘功荣　何清成　宋修龄　陈永乐　段延富
萧士雄　敬永林　童祥铭　谢昌明

（以上为《其它》撰稿人）

传　记：于　一　于映时　王　化　王　跃　王志行　王志勉　王俊生

王起矩　王逸虹　王德润　卞培成　邓　君　邓宗源　叶春凯
冯璠年　朱介秋　朱龙渊　任跃翔　刘功荣　刘兴明　刘新尧
巫学成　李　行　李今白　李兴玉　李依仁　李哲夫　李新华
杨永福　杨作堂　杨烈光　吴　声　吴德森　余修邦　何光表
何道宏　宋修龄　陈永乐　陈国清　陈宗树　陈嘉庆　张　珂
张修文　张培根　范有根　林伯晋　罗升河　罗健卿　郑胜国
屈仲樵　胡　度　段延福　夏庭光　徐子仪　凌泽久　唐永啸
唐光厚　黄振华　萧士雄　蒋　莹　蒋学清　蒋政伦　蒋维明
程书铭　曾宪庭　温余波　温德基　童祥铭　谢昌明　谢照明
蓝玉光　蔡应杰　廖　武　戴居之　戴彩萍　戴德源

附　录：张达雄　秦志远　郭　勇

索　引：秦志远　张松琴

绘　图：何清成　张传芳　敬建成

重要资料提供者：邓运佳　刘　健　杨本林　张　央　若　拉

（以上提供综述、剧种资料）

刘　健　张　央　张崇德　陈全波　若　拉

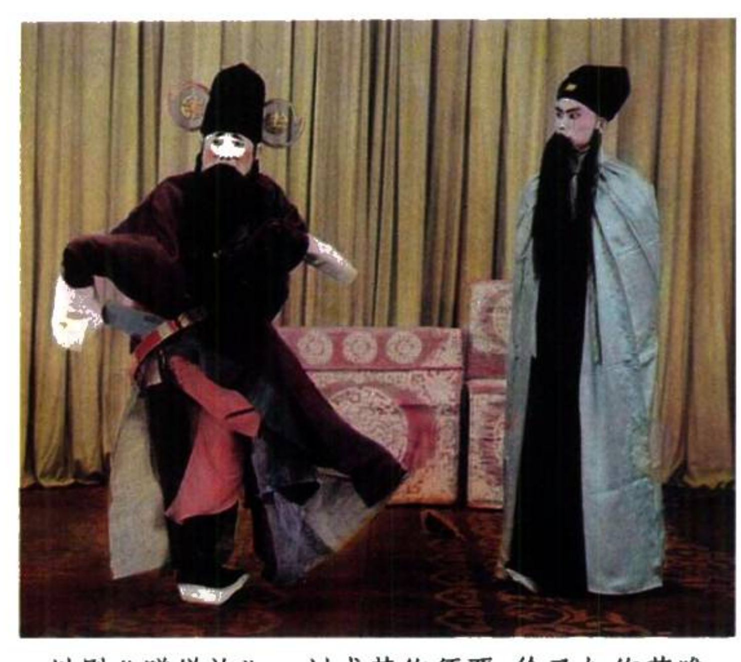
（以上提供川剧、藏戏表演资料）

马　远　卢明远　许倩云　张明权　张松琴　张达雄　何德君
陈　彦　陈书舫　陈华正　余　琛　杨　林　杨本林　杨淑君
沈川校　林　玲　郑胜国　徐子仪　席明真　袁玉堃　潘龙吟
魏益新　戴德源

（以上提供照片资料）



川剧《秋江》 陈书舫饰陈妙常，周企何饰艄翁



川剧《赠绨袍》 刘成基饰须贾，徐又如饰范雎



川剧《迎贤店》 周企何饰店婆，袁玉堃饰常诗庸



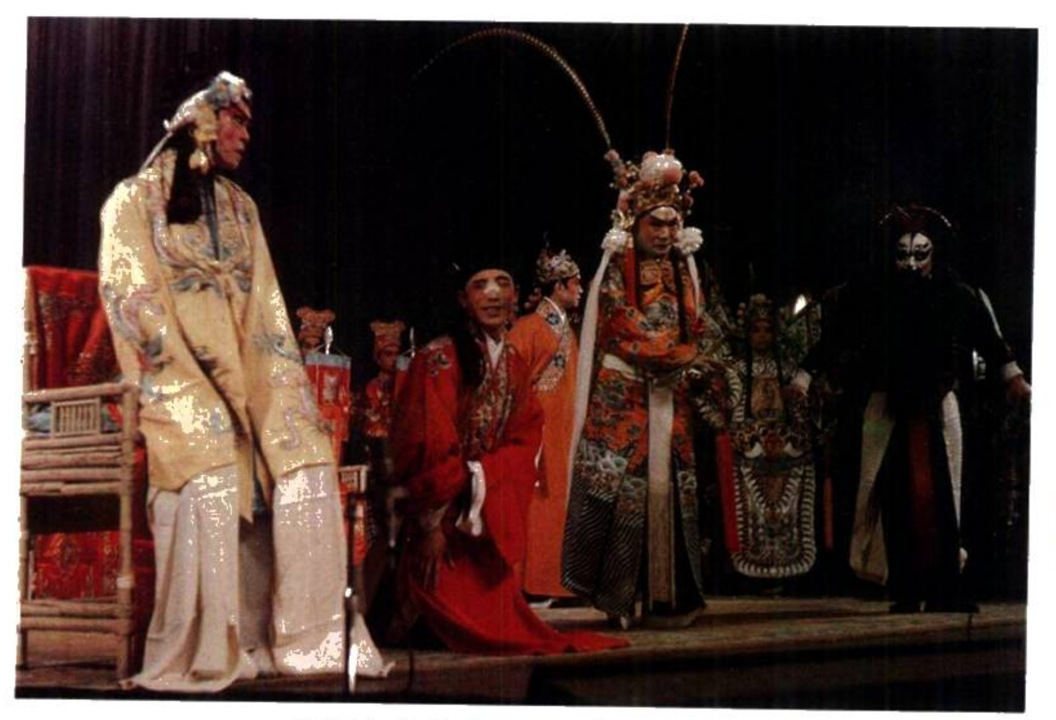
川剧《五台会兄》



川剧《御河桥》 何伯杰饰柯太傅，左清飞饰柯宝珠，张巧凤饰二奶奶，李端华饰大夫人



川剧《情探》



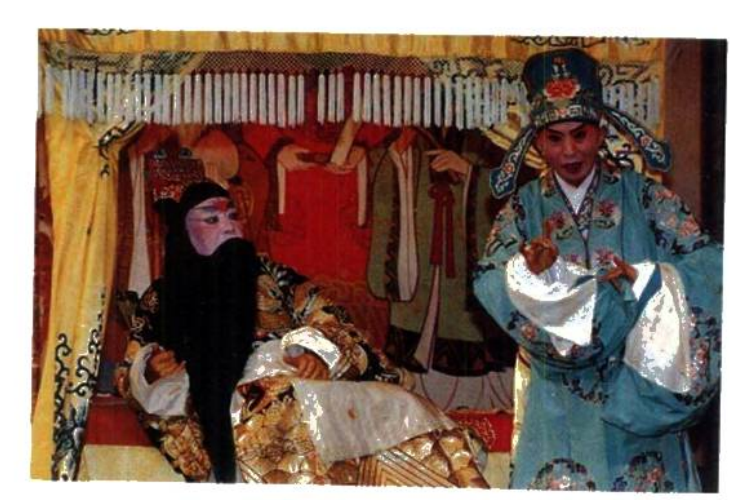
川剧《铁龙山》 阳友鹤饰杜后



川剧《踏纱帽》
袁玉堃饰周仁



川剧《思凡》 竞华饰色空



川剧《审吉平》 易征祥饰吉平，蔡如雷饰曹操



川剧《绣襦记》



川剧《画梅花》
周企何饰黄天监



川剧《评雪辨踪》



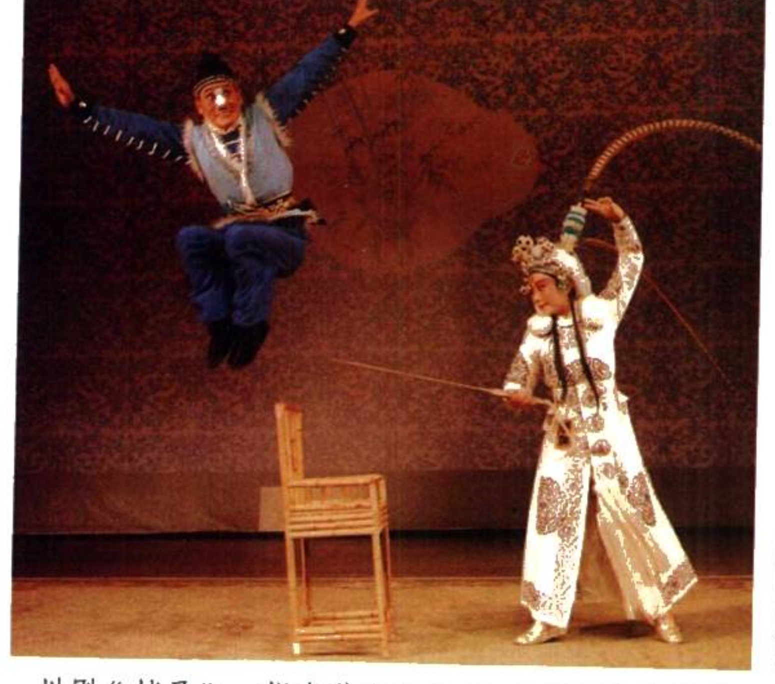
川剧《卧虎令》



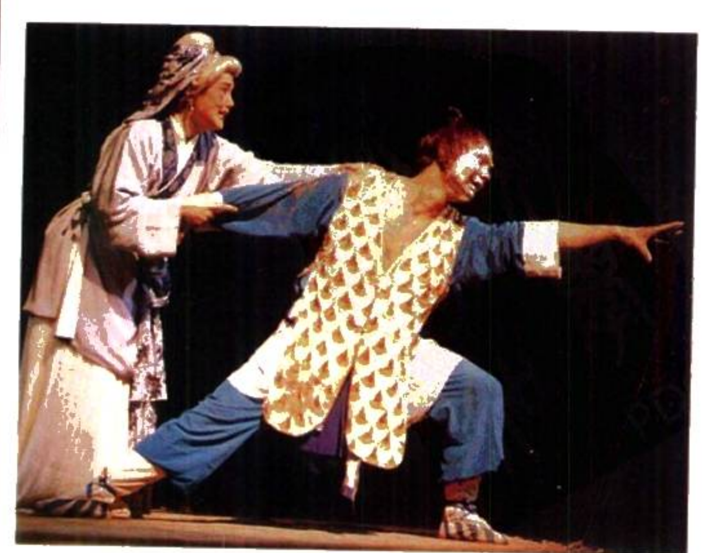
川剧《焚香记》



川剧《文武打》



川剧《挡马》 胡素蓉饰杨八姐，任庭芳饰焦光普



川剧《望娘滩》



川剧《鸳鸯谱》



川剧《红梅赠君家》刘芸饰李慧娘，王世泽饰裴生



川剧《萧方杀船》 蓝光临饰萧方



川剧《投庄遇美》
周企何饰梅媪



川剧《三祭江》



川剧《芙奴传》 张巧凤饰陶芙奴



川剧《踏伞》　罗玉中饰
蒋世隆，萧开蓉饰王瑞莲



川剧《借亲配》



川剧《柜中缘》



川剧《嫁妈》
唐幼峰饰张兰，静环饰张母



川剧《凤仪亭》



川剧《乔老爷上轿》
晓艇饰乔老爷



川剧《点将责夫》



川剧《东窗修本》



川剧《谭记儿》



川剧《花田写扇》



川剧《书馆悲逢》



川剧《白蛇传》



川剧《芙蓉花仙》



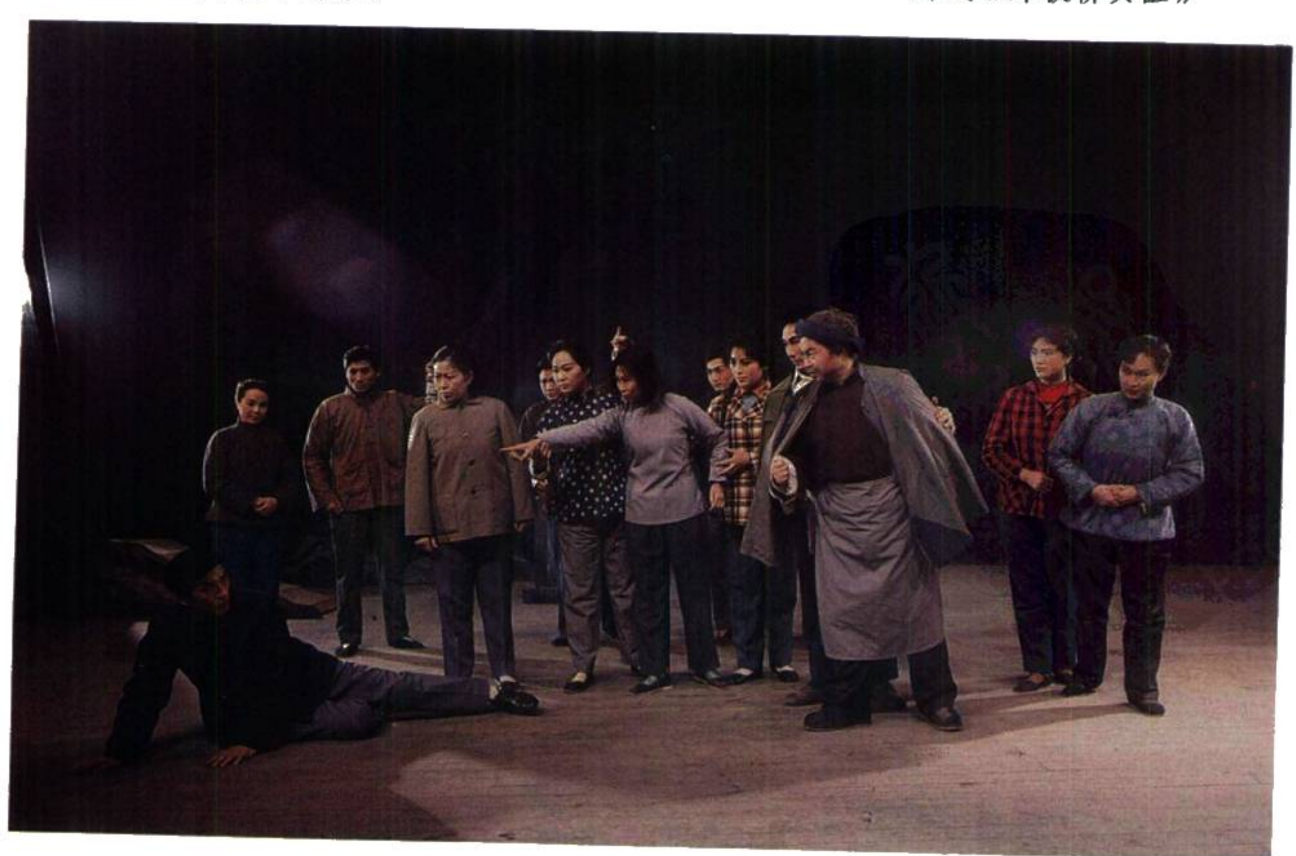
四川曲剧《双下山》



川剧《射雕》



灯戏《郑板桥买缸》



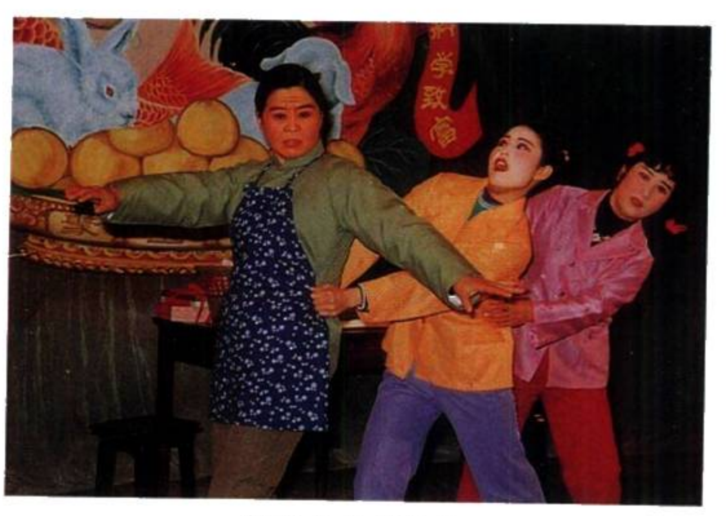
川剧《四姑娘》



川剧《思亲送柴》



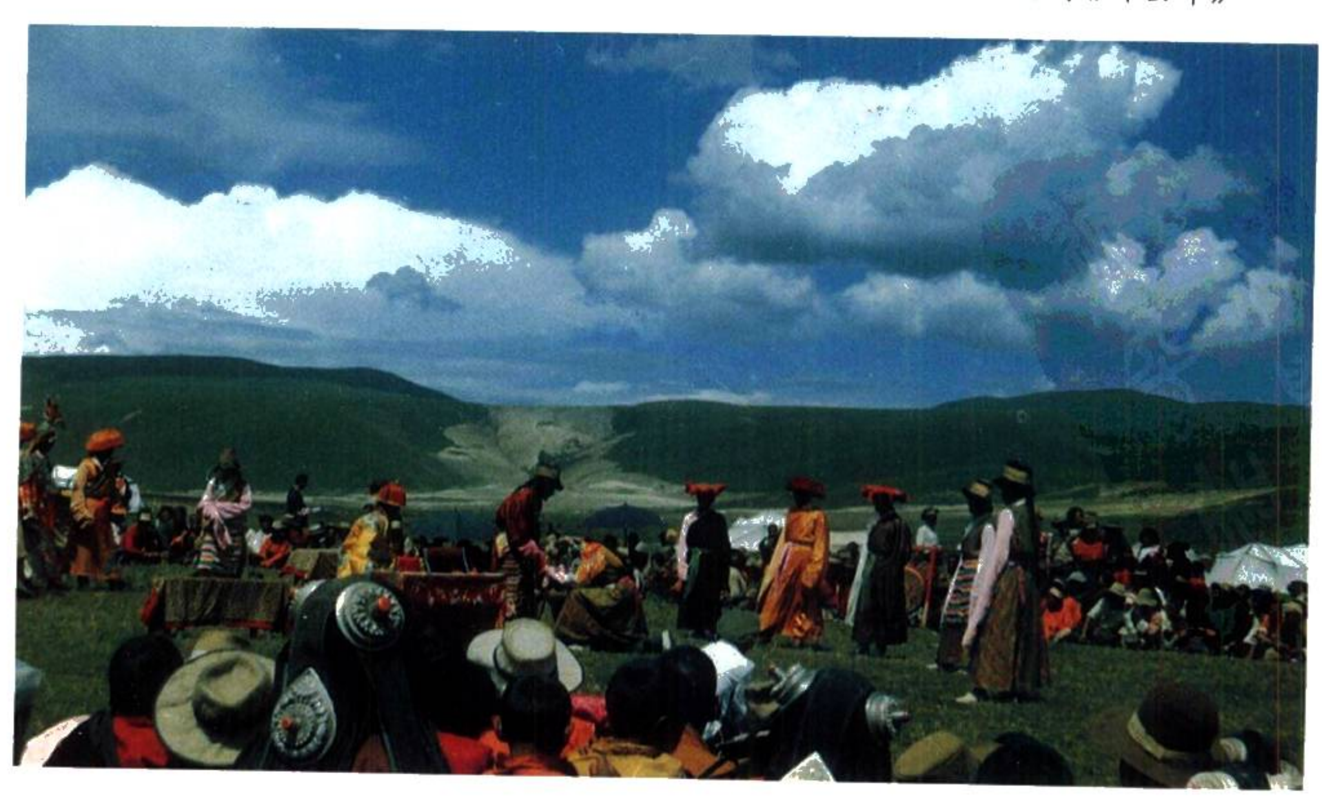
川剧《桃花村》



灯戏《抢财神》



川剧《许云峰》



康巴藏戏《顿月顿珠》



川剧《波罗花》猴娘娘



川剧《老背少》



川剧《百花楼》熊文通



灯戏花鼻子



川剧《人间好》白蟮仙子



灯戏仙娘



藏戏公主



藏戏格萨尔王



格萨尔王妃阿拉塔珊



川剧《秋江》艄翁



川剧《三伐宋》宋康王



川剧《园庭失巾》王文



川剧《盗银壶》邱小乙
(曹俊臣演出脸谱)



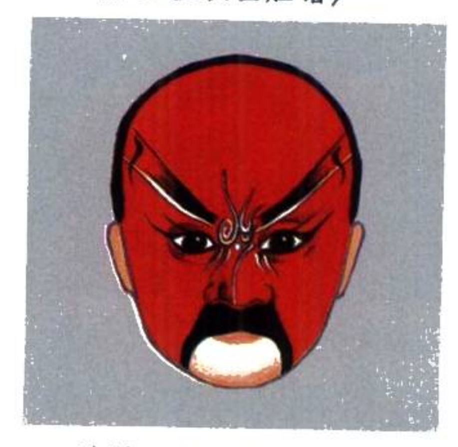
川剧《天下乐》钟馗
(何金鳌演出脸谱)



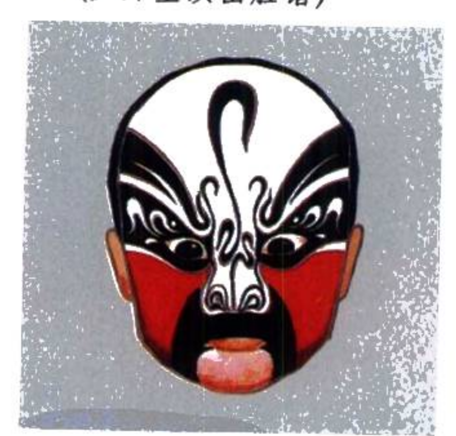
川剧《沙陀国》李克用
(罗开堂演出脸谱)



川剧《财神图》赵公明
(徐文翰演出脸谱)



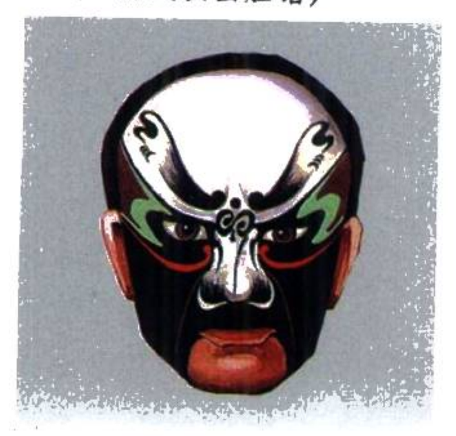
川剧《下河东》赵匡胤
(沈扬武演出脸谱)



川剧《斩经堂》吴汉



川剧《西湖夜会》马俊
(贾培之演出脸谱)



川剧《赏功访袍》尉迟恭
(袁犇演出脸谱)



川剧《九里山》项羽

傩戏面具



二郎神



傩傩



土地



孽龙



雷神



蚕丝婆



阳戏面具·关羽

藏戏面具

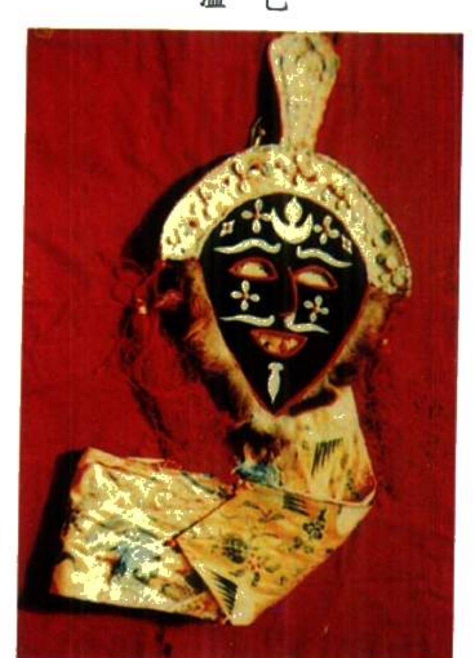


鹿

护法神



温巴



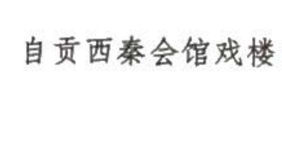
妖



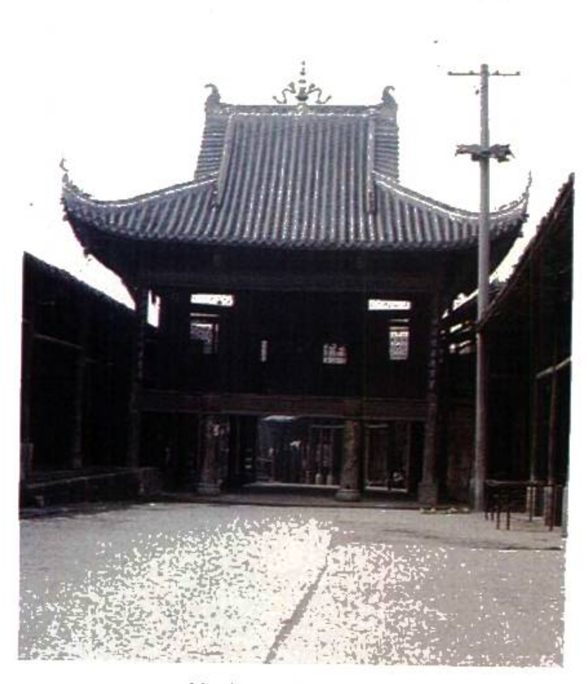


虎





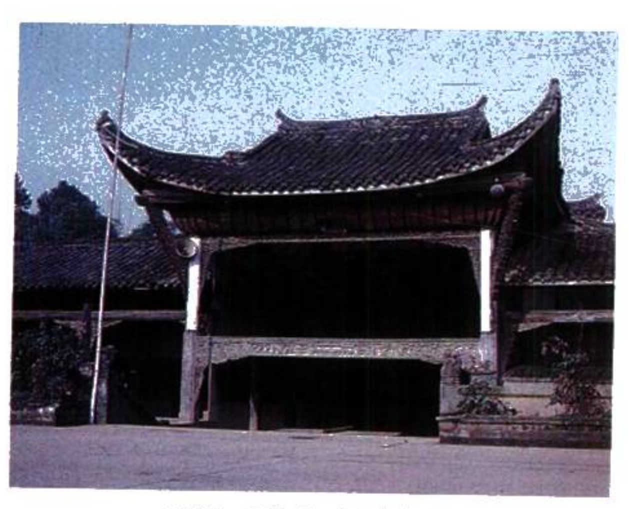
自贡西秦会馆戏楼



犍为罗城镇戏楼



自贡王爷庙戏楼



涪陵石笼井庄园戏楼



德阳玉皇观戏楼



重庆剧场



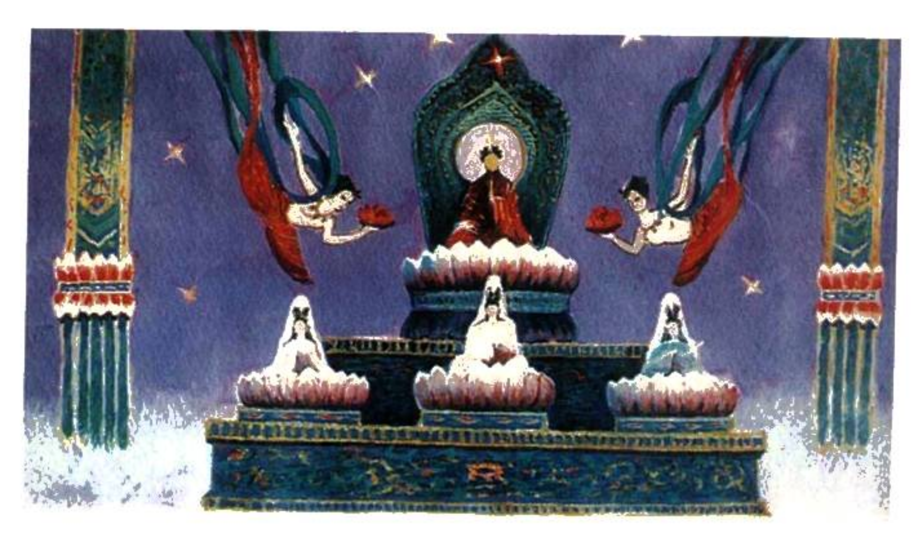
灌县二王庙戏楼



成都锦江剧场

藏戏在草原上演出





川剧《白蛇传》布景设计



涪城亨义班班牌



川剧《思亲送柴》布景设计



川剧早期机关布景设计图



藏戏乐器

藏戏《琼达与布秋》序幕布景









广元宋杂剧石雕



西秦会馆戏曲木雕《忠义堂》



成都望江公园崇丽阁戏曲木雕《抢伞》



西秦会馆戏曲木雕《截江夺斗》



绵阳鱼泉寺清代戏画《杀狗警妻》



清代绵竹年画《莲香阁》



清代绵竹年画《小宴》

清代绵竹年画《迎春图》粉本(局部)

序　言

张庚

中国各民族人民共同创造的戏曲艺术，历史修久，它跟随中国社会的演进而成长和衍变，至今具有旺盛的生命力，在世界戏剧中有它特殊的地位和价值。我们编辑出版《中国戏曲志》既感到担子很重又感到很光荣，因为戏曲艺术是中国人民和世界人民都关心和重视的。方志学在中国历史科学中，是个传统较久，有一定成就的分支学科，但各地方志对戏曲是极少记载的。戏曲志的编纂，在一定意义上带有开创性，因此也增加了我们工作上的难度。早在五十年代戏曲工作者就有编戏曲志的构想，直至八十年代才具备实现这一宿愿的客观条件与主观条件。

1983 年初，中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会及中国戏剧家协会共同签发了《关于编辑出版〈中国戏曲志〉的通知》。同年三月，在全国文学、外国文学、艺术学科规划会议上，经过审议，确定《中国戏曲志》丛书为国家第六个五年计划的艺术科研重点项目，并跨第七个五年计划，八月，在全国哲学社会科学规划领导小组会议上被正式批准。

编辑出版《中国戏曲志》的主旨，在于记述中国戏曲的历史和现状，是为了系统地记录、整理各地区、各民族的戏曲资料，概括戏曲改革工作的经验教训，促进社会主义戏曲事业的繁荣，也为今后保留一部比较完善的戏曲文献。因此，编辑出版《中国戏曲志》是属于社会主义精神文明建设的组成部分，具有重要的现实意义。

为统一领导编纂工作，组成《中国戏曲志》编辑委员会，并设编辑部。戏曲志在借鉴传统方志体裁，结合戏曲实际的基础上，制定了体例；依据实事求是的原则，拟定了编写要求。作为社会主义时期编纂的戏曲专志，开拓了新的领域，填补了历史的空白，意义深远。《中国戏曲志》丛书，按照中华人民共和国省、自治区、直辖市的行政区划分设地方卷，由当地文化主管部门主持编修，由全国艺术科学规划领导小组统一规划，陆续出版。

编辑出版《中国戏曲志》的工作无前例可循，参加编纂的人员都是通过实践来提高自己的水平和能力的，因此成书之后也还有可能存在不足和不准确之处。希望在经历了广大读者的考验之后，在续修或者重修戏曲志的时候加以弥补。

凡　　例

一、本志以系统记述各地区、各民族戏曲历史及理论研究成果，繁荣社会主义戏曲事业，促进中外文化交流为宗旨。

一、本志以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导思想。

一、本志按1982年省、自治区、直辖市行政区划分卷。

一、本志上限，各卷按实际情况而定，下限至1982年。

一、本志各卷分综述、图表、志略、传记四大部类，并以此顺序排列。

综述以历史时期为序，概述本地区戏曲历史。

图表包括大事年表、剧种表及有关图表。

志略分剧种、剧目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀等。

立传人物按其主要艺术活动地区分别记述。在世人物不立传，他们的活动在有关部类记载。

一、本志附录，包括各地有关政策、法令及其他有关内容。

一、本志纪年，中华人民共和国成立前，以年号为先，夹注公元；中华人民共和国成立后，用公元纪年。

目　　录

综　　述



综　　述

四川概况和古代的巴蜀文化

四川省位于祖国的西南，毗邻八省、区。境内地形主要为高原、山区和盆地，天然形胜。其北横卧秦岭、大巴山，与陕西、甘肃为邻，有剑门蜀道相通；东与湖北接壤，有三峡之险；西为高山峡谷，处青藏高原东缘，以金沙江与西藏为界；西北为高原草地，连接青海东南；南临云贵高原，与云南、贵州相连；东南一角与湖南接界。全省幅员辽阔，面积达五十六万平方公里。四川自然条件优越，尤其是四川盆地，物产丰富，人勤地肥，素称“天府之国”。全省人口九千九百七十一万人(1982 年统计)。除汉族外，有彝、藏、羌、土家、苗、回、傈僳、纳西、蒙古、满、布依、傣、壮、白等十四个少数民族。省会成都。省辖三个自治州、十三个市、一百七十七个县、两个自治县、三个工农区。

据《尚书·禹贡》载“华阳、黑水惟梁州”。今四川地区古属梁州之域，周并入雍州。(《周礼·夏官·职方氏》)春秋战国时东部属巴、蜀两国。(《华阳国志·蜀志》、《巴志》)秦灭巴蜀，分设巴郡、蜀郡，今四川西部当时为羌、西南夷所辖。

汉初分置巴郡、蜀郡、广汉郡、犍为郡、越嶲郡、汶山郡、沈黎郡、南郡等八郡。至武帝元封五年(公元前 106 年)，今四川地区属十三州部中的益州刺史部，益州之名，乃自此始。三国时为蜀汉辖地，仍属益州。西晋武帝时分益州置梁州，其后又分置秦州。

隋依《禹贡》之旧，蜀中州郡尽隶梁州之域。隋文帝时，于川置西南道行台，另行台省。唐朝，今四川地区主要为剑南、山南及黔中三道之地，五代时为前、后蜀所据。

四川之名始于宋。宋太祖时于川置西川路、峡西路；至真宗咸平四年(1001)，分两路为益州路、梓州路、夔州路、利州路，共四路之地，总称“川峡四路”，后简称四川。(《宋史·地理志》)

元朝，今四川地区是分属四川、陕西、云南三个行中书省管辖的，独立建省则在至元二十三年(1286)，“特置四川等处行中书省”(《四川郡县志·元明疆域沿革考》)，简称四川行省，治设成都。

明洪武九年(1376)改行中书省为承宣布政使司,总一省行政,仍习称"行省"。"又割云南之镇雄、乌蒙、乌撒、东川四军民府,又贵州之遵义军民府,均改隶四川"。(《四川郡县志·元明疆域沿革考》)四川布政使司共领府十三,在四川八府,云南四府,贵州一府。

清置四川省,并沿袭至今。其省域"东至湖北巴东县,西至甘肃西宁番界,南至云南元谋县,北至西宁羌州"。(《清史稿·地理志》)

民国期间,四川曾按清代建制,民国二十八年(1939)分置西康省。

中华人民共和国成立,四川地域同民国后期。1955年撤销西康省,并入四川省,今四川建制形成。

悠久的历史,辽阔的疆域,众多的民族,以及古代灿烂的巴蜀文化,为四川戏曲的形成,提供了丰沃的土壤。

巴渝乐舞,早在西汉时期已见记载。如《华阳国志》引《洛书》曰:"周武王伐纣,实得巴蜀之师……巴师勇锐,歌舞以凌殷人,前徒倒戈。"此即史志记述之"武王伐纣,前歌后舞"。前汉《礼乐志》也载"巴蜀鼓员三十六人,殊不知巴渝之歌,自武王伐纣始。""刘邦为汉王时,为统一中国,派賨人为前锋,攻打关中地区。賨人性勇,善歌舞,刘邦命乐工习之,号曰巴渝之曲。"(《能改斋曼录》卷六《事实·巴渝曲》)因賨人世居巴郡(四川阆中)渝水边,故称巴渝乐舞。(《汉书·西域传》)在四川出土的盘歌舞、杂技画像砖,巾舞、剑舞等古代舞蹈的画像砖,以及成都百花潭出土战国墓中"宴乐猎攻战纹壶"的图案等,都生动形象地记载了古代四川的音乐、歌舞、杂耍的活动;而《巴渝曲》中《矛渝本歌曲》、《安弩渝本歌曲》、《安台本歌曲》、《行辞本歌曲》(魏改名昭武舞,晋为宣武舞,唐为巴渝舞),左思《蜀都赋》中所记"羽爵执竞,丝竹乃发,巴姬弹弦,汉女击节"等等,证明巴蜀歌舞已十分盛行。

四川古代的说唱艺术和杂技也极为发达。在四川彭山和成都等地出土的汉代说唱俑,造形生动,栩栩如生。在成都羊子山出土的汉代画像砖中,有顶竿、倒立、筋斗、下腰、跳丸、转盘等杂技表演。在郫县发现的石刻中,有一人盘膝坐于宴会厅外空地上顶竿的场景,另一位演员则在一张叠起来的矮榻上(或矮凳上)"拿鼎"。汉武帝"享四夷之客,作巴渝都卢"(《汉书》)等多样的歌舞、说唱、杂耍等,组成了古代四川百戏的盛况。到了东汉,四川的巫觋活动盛行。四川的羌人、巴人、賨人都非常信巫,称为"鬼魔龙虎"的巫师甚多。东汉顺帝时,张陵到四川,皈依了羌人的巫教,"得咒鬼术书,遂解使鬼法",以后,在大邑鹤鸣山创立了"五斗米道"(亦称鬼道、米道、天师道),并广扩教区传播其道。据《晋书·李特载传》记述"汉末,张鲁(张陵之孙)据汉中,以鬼道教百姓,賨人信巫觋,多往奉之";而在雅安芦山一带(原青衣羌国所在地)更是如此。据汉碑《樊敏碑》碑记:"季世不祥,米巫凶虐,续蠢青羌。奸狡并起,陷附者众"。可见羌人信巫,巫风大振。由于天师道道教的渗入,四川的原始宗教以及傩祭、傩舞、傩乐的发展,为四川傩戏的产生创造了条件。

三国时蜀有优人的《忿争》表演,已带有戏剧色彩。据《三国志·许慈传》记载,许慈与

胡潜同为博士，典掌文书档案。而值庶事草创，颇多疑义，便互相攻击，形于声色，书籍不相通借，时常争执闹架，总以为自己一切正确，而妒嫉对方。先帝刘备看到这种情况，便在一次群僚大会上，“使倡家假为二子之容，效其讼阋之状，酒酣乐作，以为嬉戏。初以辞义相难，终以刀杖相屈，用感切之。”

唐代建国后，由于废除了隋代的部分苛法，奖励农桑，减轻赋税，与民约法十二条。重视教育，开设科举，广开言路。因而四川也与全国一样，政治上比较稳定，生产得到了恢复，文化艺术有了新的发展。据卢求《成都记序》说：“大凡今推名镇为天下第一者，曰扬益。以扬为首，益声势也，人物繁盛，悉皆土著。……管弦歌鼓之多，技巧百工之富，……孰较其要妙，扬不足以侔其半。”(《全唐文》七四四)杜甫笔下的成都则是“锦城丝管日纷纷，半入江天半入云。此曲只应天上有，人间能得几回闻。”

唐代四川的歌唱艺术，据《法苑珠林》说：“关内关外，吴蜀呗辞，各随所好，呗赞多种。”(“呗”，本指印度佛教音乐。该书作者为和尚，故用佛教用语来说明歌唱。)其中，尤为突出的是《竹枝》。唐代顾况有“巴山夜唱竹枝后，肠断晓猿声渐稀”，刘禹锡又有“楚水巴山江雨多，巴人能唱本乡歌”；白居易还有“蛮儿巴女齐声唱，愁杀江楼病使君”等句。刘禹锡《竹枝词序》认为“竹枝”词起于巴蜀，其唱法特色为“竹枝”、“女儿”的“群相随和之声”。唐时，社火祭祀活动，盛行于蜀。《牧护歌》(《穆护歌》)，乃苏傒嘉州人(今乐山)所作，“学巴人曲”。(黄庭坚《豫章黄先生文集》卷二五)此曲系“祭神罢而饮福，坐客便起舞……盖破曲木状如瓠，击之以为歌舞之节耳。”(洪迈《容斋四笔》卷八《穆护歌》)

唐代的四川，歌舞杂戏也盛行于市。“落日明歌席，行云逐舞人。”(卢照邻《益州城西张超亭观妓》)“歌舞散灵衣，荒哉旧风俗。”(杜甫：《南池》)据《唐语林·政事门》载：高崇文平息刘辟之乱，“入成都日，有若闲暇，命节级将吏，凡军府事无巨细，一取韦皋故事。……举酒与诸公尽欢，俳优请为《刘辟责买》戏。崇文曰：‘辟是大臣谋反，非鼠窃狗盗，国家自有刑法，安得下人辄为戏弄。’杖优者，皆令戍边。”

唐代，从事歌舞杂戏的伶人乐工，人数众多。有子女锦锦和杂剧丈夫(《李文晓文集》十二)，有擅长于演出《弄假妇人》的刘真(《乐府杂录》)。晚唐时，成都有帖衙优伶千满川、白迦、叶珪、张美和张翱等“五人为火”，演出于官衙院宴。还有王舍城(《群居解颐》)、安悉香(《九国志》)等演员。

其时，还盛行傀儡戏和猴戏。唐天宝后，有张者为剑南节度使。……遣蜀之众工绝巧者，极其妙思，作一铺木人，音声关戾在内，丝竹皆备，令百姓士庶，恣观三日(《太平广记》卷一二三)。又僖宗乾符年间，崔安潜镇蜀，府宅前弄傀儡戏，军民同乐。(孙光宪《北梦琐言》卷三)

另外，汉时兴起的巫祝社火活动，也在唐代延续发展。前引杜甫的《南池》诗云：“南有汉王地，终朝走巫祝。歌舞散灵衣，荒哉旧风俗。高皇亦明主，魂魄尤正真。不应空陂上，

缥缈亲酒肉。淫祀自古昔，非为一川渎。"又杜甫《社日两篇》中，还有"九龙戍德业，百祀发光辉。报效神如在，香馨旧不违。"

到五代时，歌、舞、曲等艺术活动更多。前蜀时王保义的女儿"性聪敏，善弹琵琶，因梦异人，频授乐曲。"所传乐曲，凡百以上。"所异者，微调中有《湘妃怨》、《哭颜回》。常时胡琴不弹徵调也。……"(《北梦琐言》逸文卷四)而五代"诸国僭主中，李重光、王衍、孟昶，霸主钱俶，习于富贵，以歌酒自娱"。前蜀"王建子僣嗣于蜀，侈荡无节。庭为山楼，以彩为之，作蓬莱。画绿罗，为水纹地衣。其间作水兽芰荷之类。作折红莲队。"以此寻乐。后唐庄宗遣使李严入蜀，"复作此舞以夸之"。(田况《儒林公议》卷下)王衍竟亲手执板而"唱《霓裳羽衣》、《后庭花》、《思越人》曲"。(《碧鸡漫志》卷三)还作《甘州曲》，"使宫人和之"。

后蜀广政十五年(952)六月，四川出现了名为《灌口神》的神话节目，以歌颂李冰父子和隋嘉州刺史赵昱治水降孽龙的故事，其中以"教坊俳优作灌口神坠二龙战斗之象"。(《蜀梼杌》)另还有歌舞戏《麦秀两歧》。据《太平广记》卷二五七引《王氏见闻录》载："朱梁封舜卿……聘于蜀。……出全州……执斝，索令曰'麦秀两歧'。伶人愕然相顾，未尝闻之。……次至汉中……亦如全州之筵，三呼不能应。……封唱之，未遍，已入乐工之指下矣。……写谱一本，急递入蜀，具言经过二州事。洎封至蜀……于殿前施芟麦之具，引数十辈贫儿，褴褛衣裳，携男抱女，挈筐笼而拾麦。仍合声唱，其词凄楚，及其贫苦之意，不喜人闻。封顾之，面如土色，卒无一词，惭恨而返。乃复命，历梁、汉、安、康等道，不敢更言'两歧'二字，蜀人嗤之。"

由于古代巴蜀，杂戏、歌舞、杂技、曲艺及民间社火、巫祝祭祀活动等遍及城乡，故有"蜀戏冠天下"之誉。(任二北《唐戏弄》)

宋、元、明时期的四川戏曲

宋元时期是我国戏曲艺术发生发展的重要时期，四川戏曲的发生和发展情况与全国大同小异。

宋代，曾有"一扬二益"之称的西蜀，富庶发达。由于没有受到金兵南下战乱之扰，经济仍稳定发展。蜀锦名扬天下，井盐输运四海，社会安定，商业兴盛，给城市带来了繁荣，为戏曲的发展，奠定了基础。成都一地"万业云错，百货以委。高车大马，决骤于通逵，层楼复阁，荡摩于半空"，因此，"绮谷画容，弦索夜声"，"倡优歌舞，蛾眉靡曼，裙联袂属"。(宋李良臣《东国记》、《嘉庆成都县志》卷五《艺文志》)加之，蜀人好尚喜乐，贸易集市与庙会，节假均有频繁的戏曲演出活动。仅"蚕市"(正月到三月)"州城及属县，循环十五处"。集市大都以寺为会，如圣寿寺、大慈寺、睿圣夫人庙等等。贸易之间，杂以搬演戏剧，所谓"蚕市繁华，簇

簇歌台舞榭”。(柳永《一寸金》,《全宋词》二五页)“酒肴劝属坊市满,鼓笛繁乱倡优狞”。(苏辙《蚕市》)同时,官府庭宴活动,民间演出习俗,也推进了四川戏曲的发展。如北宋真宗勅封泰山,“应天下,悉赐大酺。其年冬十月,知州枢密直学士任公中正,于衙南楼前张妓乐杂戏,以宴耆者,遵诏旨也”。(宋黄复休《茅亭客话》卷一《甘露》)

西蜀演艺活动繁荣,精艺伶人,也冠于天下。《宋史·乐志》记载:“宋初循旧制,置教坊,凡四部。其后平荆南,得乐工三十二人;平西川,得一百三十九人;平江南,得十六人;平太原,得十九人,余藩臣所贡者八十三人。又太宗藩邸有七十一人。由是四方执艺之精者,皆在籍中。”一般官宦之家,亦豢养家姬佐酒,作官场之应酬。且“蜀伶多能文,俳语率杂以经史,凡制帅幕府之宴集,多用之。”(宋岳柯《桯史》卷十三《选人戏语》)

至南宋,四川的演艺活动,从宋初庙会、集市乃至坊院乐妓的歌舞向杂剧延伸。如:宋祁镇蜀时,也常于府内“命歌舞间以杂剧,纵乐达晨。”(宋朱弁《曲洧旧闻》卷六)豪门大族,家有姻礼,“张乐命妓,优伶之戏甚盛。”(宋洪迈《夷坚丙志》卷二《魏秀才》)1974年广元出土的淳熙年间的墓藏石雕中,有四幅宋杂剧石雕,其中有头戴长翅方冠,身穿圆领官服,手捧朝笏者;有身穿常服者两人,分坐山石一角,背景上有阴刻竹子景色的场面,这是杂剧在四川的可靠凭证。大觉禅师(1213—1278)“戏出一棚川杂剧,神头鬼面几多般。夜深灯火阑栅甚,应是无人笑倚栏”的记述,是他幼年在家乡(四川涪州)观戏时的生动写照。同时,南宋有为群众评定演出优劣的“撼雷”活动。如庄绰《鸡肋篇》记:“成都自上元至四月十八日,游赏几无虚辰。使宅后圃名西园,春时纵人行乐。初开园日,酒坊两户各求优人之善者,较艺于府会。以骰子置于合子中撼之,视数多者得失,谓之‘撼雷’。自旦至暮,唯杂戏一色。坐于阅武场,环庭皆府官宅看棚,棚外始作高凳,庶民男左女右,立于其上如山。每诨一笑,须筵中哄笑,众庶皆噱者,始以青红小旗各插于垫上为记。至晚,较旗多者为胜。若上下不同笑者,不以为数也。”(《鸡肋篇》卷上)随着杂剧、杂戏等艺术演出的开展,棚、院等为戏剧演出的戏场在四川各地流行。所以诗人陆游诗云:“高城薄暮闻吹角,小市丰年有戏场。”(《剑南诗稿》)

元代初期,四川因未受战乱之扰,社会经济也较为稳定,而由宋以来的戏曲繁荣局面也持续发展。如《岁华记丽谱》载:“成都游赏之盛,甲于西蜀,盖地大物繁而俗好娱乐。凡太守岁时宴集,骑从杂沓,车服鲜华,倡优鼓吹,出入拥导。四方奇技,幻怪百变,序进于前,以从民乐。岁率有棚,谓之故事。及时,则士女栉比,轻裘炫服,扶老携幼,阗道嬉游。”元代的四川,不但有倡优鼓吹,幻怪百变的四方奇技,还“有川嗓、有堂声、背合破箫管”。(元,燕南芝庵《唱论》)戏剧艺术活跃于“棚”庭之间。

元代中后期,元兵征服南宋后,挥师西蜀,尤以川东合川钓鱼城之役,历时十六年之久。四川经济遭受破坏,社会动荡不安,戏曲也日趋萧条,故盛行元朝的元杂剧和江南南戏,未能在四川广泛流行。

明朝统一天下后，流散农民因获得民籍而地位改善，至洪武五年(1372)二月，由佃农改作民籍的或军籍的庄户达两万三千余户，约占当时全省民户的四分之一(《明太祖洪武实录》卷七七)；省外人口亦有不少迁徙入川，各地多有“杂四方之民”的情况。据《永乐泸志·风俗形胜》载：“四方之民流寓于泸者，倍于版籍”，其“侨寓者居十之七”。年久失修的都江堰等水利工程，得以整治修复，屯田面积有所扩大(见《明史》卷七七《食货志·屯田》)，农业经济因而迅速发展，粮食生产仗“天府”之优势，积储丰足。仅以地处川东的长寿一县为例，其仓储足以支付当地俸饷百年。(《明成祖永乐实录》卷八三)

明代，在文化生活中还有一大特点，即统治者崇尚宗教，致使各地兴修寺庙成风。“洪武三年六月，诏天下府州县立城隍庙”(《洪武实录》。“祈禳报赛，独祀城隍。明洪武时，改正天下神号”(《宣汉县志·重修城隍庙碑记》)。由于各郡县广建城隍庙，乐楼戏台随之遍布城乡。“明，洪武十四年，千户孙文建城隍庙，……其乐楼则因旧而重饰之”(《黔江县志》)。而明朝皇室尤好戏曲教化。“洪武初，亲王之国，必以词曲一千七百本赐之”(李开先《闲居集·张小山小令后序》)。蜀献王朱椿于洪武二十三年就藩成都，他崇尚蓄养家班，带动并促成了官宦人家的嗜爱戏曲之好。加之当时的仕宦调迁或引退还乡的文人，崇好风雅，养蓄家班演戏为当时风尚。如：“西蜀杨石，浸淫成俗，熙朝乐事。”(清·钱谦益《列朝诗集小传》)永乐年间，犍为龙究镇川主庙修建戏楼，并于“元夕演戏剧，结彩棚，箫鼓达旦”(《犍为县志》)。

明室的倡导，官宦的嗜好，促进了四川戏曲的发展。加之，明初社会安定、经济繁荣，商品流通，人口的移动，省内戏班和省外戏班得以交流演出。早在明成化、弘治年间，川籍艺人靳广儿、韩五儿等戏班去南京等地演出。所演剧目有《崔君瑞》、《辛文秀》等。其形式为“妆南戏，把张打油篇章纪念，《花桑树》腔调攻习”(《学林漫录》第一辑，王利器《明代的川戏》引明环翠堂《精订陈大声秋碧轩稿》)。嘉靖四十四年(1565)，“有外籍游食乐工，乘骑者七人，至绵州，未详何省人。其所携服饰，整洁鲜明；抛戈掷瓮，歌喉婉转，腔调琅然，咸称有遏云之态。……搬作杂剧，连宵达旦者数日”(明·张谊《宦游记闻》)。在嘉靖年间，四川各地仍广修乐楼戏台。罗江的马驰寺“殿有五层。第一为乐楼”，建于明嘉靖三十二年。(李调元《游马驰寺记》)“最繁神会是城隍”(方培清《南溪文征》)，规模宏大，演出繁盛，多者如铜梁“演戏匝月”，南川“演戏四五十日”，少者如大邑“浃旬乃止”，合江“辄逾旬月”，乐至“凡二十有四”。(以上均见各县县志)祀神娱人的乡土演戏活动，成了民习时风。如源于本土的四川灯戏，则活跃于乡镇酬神赛会之中。据《洪雅县志》记载：嘉靖年间，当地“元夕，张灯放花结彩棚，聚歌儿演戏剧。”《阆中县志》卷三十《神会》也有记载：“五月十五日瘟祖会，较诸会为甚。旧在城隍庙，今移太清观，醮天之夕，锣钹笛鼓响遏云衢，演灯戏十日。每夜焚香如雾，火光不息。其所谓灯山者，亦如上元时。”

隆庆年间，祭典祷雨。演戏赛会之风也极为兴盛。据建于隆庆年间的芦山县《飞龙山

张公祠碑记》:“神灵赫奕，千秋肃祀之典，凡祈晴祷雨，叩之即灵。岁时伏腊，祝而辄应。中元圣诞，演戏赛会，第见远近朝睹，老幼皆欢。”隆庆二年(1568)孟夏月苟思醇在《庆祝城隍庙会记》中说，“蜀中推富饶者，必首推雅(安)……部侯陈公，从宣城名流来视事，备述其乡视厘庆赛若何繁华美丽，与《吴社编》所载适相符……一时里中人皆妙慧喜事者，遵行意旨，恪修故事，即庙中神诞日，预告国人，片楮传谕耳。是日也，彩帐错差，粉墨竞陈，甑鱼龙之属，缤纷陆离，不图二十年前光景，重见今日。”

明代后期传奇剧目大量流入四川。周朝俊所作《红梅记》流传各地。明末清初的浙江人李文允在《甬上耆旧诗集传》上说:“蜀中、岭外，伶人莫不唱《红梅花》。”

在明代，由于雅州至乌斯藏的驿道修通，藏传佛教东进，藏族宗教文化。促进了四川藏区的说唱、音乐、戏曲等艺术门类的发展。

清代的四川戏曲

清顺治年间，川北的昭化、中江，已有完整的戏曲演出。康熙贡生吴珍奇(生于明崇祯九年，卒于康熙五十一年)在《与优者言》中写道:“余少为父师所拘，毋许观戏……岁在丁亥，观戏于中江署，而神忽有所悟也。……淫哇之声，足以快心志、悦耳目。而其发之为声，著之为容也，文之所至，情亦至焉。服物采章，示有仪也;旌旗剑戟，示有威也;管弦箫鼓，示有声也;涂朱抹粉，示有象也;贵贱尊卑，示有伦也，戏也……”(《昭化县志》康熙版《贡生》)

顺治十六年(1659)泸州合江县陈家戏台落成典礼，曾“踩台”演戏。而约于顺治十八年左右，西藏“降嘎冉巴”、“学巴”等派藏戏传入我省康巴地区，广泛地演出了《卓娃桑姆》、《诺桑法王》、《文成公主》等八大藏戏，嘉戎藏戏也在我省藏区的嘉戎方言区演出《阿米格冬》、《吉祥颂》等戏。

清康熙二年(1663)昆曲传入四川。“有善昆曲者八人由苏入川，在成都江南馆合和殿为宦幕清唱昆曲”(胡淦主编《蜀伶杂志》)。康熙十年甘孜巴底部落演出了嘉戎藏戏《格冬特青》，十八年德格藏戏也产生于德格土司辖区，并演出《哈热巴》、《狮王的故事》、《诺桑法王》等。与此同时，秦腔与吹腔也已在四川流行。康熙五十一年，曾任绵竹县宰的陆箕永在《绵竹竹枝词》中写道:“山村社戏赛神幢，铁板檀槽柘作梆;一派秦声浑不断，有时低去说吹腔。”(《绵竹县志》卷三十六)其中他还叙述了一段乱弹轶事:“俗尚乱谈(弹)，余初见时颇骇观听，久习之，反取其不通，足资笑剧也。”(道光《绵竹县志·艺文(一)》)

雍正二年(1724)成都已有高腔戏班“老庆华班”。四川之高腔，即由弋腔流变。李调元(1734—1802，四川绵阳人，曾任乾隆吏部主事迁考功司员外郎)在《剧话》卷上中写道:“弋

腔始弋阳，即今高腔”，而雍正年间，乱弹和藏戏，也在四川藏区演出。如雍正七年四川提督黄廷桂在一道奏折中说：“驻藏銮仪史周瑛，抵藏之后，竟于川省兵丁队中，择其能唱乱弹者，攒凑成班，各令分认角色，以藏布制造戏衣，不时装扮歌唱，以供笑乐，甚失军容。”雍正十二年，甘孜修建惠远寺大殿，创建僧侣藏戏团，演出藏戏。

清初清廷实行的湖广填四川的移民政策，使四川经济迅速恢复，社会文化又趋繁荣，加之，外省会馆林立各地，入川官宦嗜尚戏曲。至乾嘉年间，各地声腔艺术纷纷流入，并在城乡中广泛演出。如记：“会馆虽多数陕西，西秦梆子响高低。观场人多坐板凳，炮响酬神散一齐。”（定晋岩樵叟《成都竹枝词》）秦腔艺人张银花于乾隆五十六年(1791)随清廷用兵大小金川而随军演出胡琴腔（四川谓之胡琴腔，系西皮、二黄腔之合称，也有称丝弦腔的）也在四川流行。杨燮（六对山人）在《锦城竹枝词》中曾记有演员“张士贤在上升班扮净，唱胡琴腔，一气可作数十折”。高腔也有了进一步发展。李调元在《续涵海・新搜神记》卷九中曾记，“绵竹东岳庙有沙弥……素有能戏之名。……改名‘钱官’。其眼颇大，教以《三请师・挡夏》一出，使扮张翼德而唱高腔……”。杨燮的《锦城竹枝词》也有“见说高腔有苟莲（演员）”。并注释，苟莲每一进省演出“则挤墙踏壁，观者如云”。《成都竹枝词》也有“弋阳腔调杂钲鼓，及至灯明已散场”。高腔不但在城市流传，在农村也颇为流行。李调元的门生温庄亭曾以诗记“路多通背岭，人半住林间，耕牧时无事，高腔唱往还。”

昆腔在乾隆年间，有了更大发展。雍正年间以清唱为业的“来云班”，改名“舒颐班”正式登台演唱昆曲，其中有著名演员，旦脚曾双彩；净脚周浩然；生、丑兼演的彭四等。而历任川陕总督的岳钟琪与曾任四川总督的福康等，“均养歌舞伶人，搬演昆曲，用于宴乐助兴”（李调元《雨村诗话》卷十一《东梦续录》）。李调元本人也嗜好昆曲，在他返回四川故里后，办起了昆曲家班，并常“挈伶人，逾州越县”（《童山文集》卷一〇《答祝芷塘同年书》）演出。他自述，“家有小梨园，每冬围炉课曲，听教师演昆腔杂折以为消遣”（《雨村诗话》卷六）。并说其家班“先生实苏产，弟子尽川孩”（《童山诗集》卷二十五《戏作》）。说“余自己已归里，居醒园，闭门不出，日以课童为乐”。还“自敲檀板课歌童”（《雨村诗话》卷九）。李调元家班所演之戏有《十五贯・见都》、《白罗衫・贺喜》以及李渔所著《比目鱼》等十种曲。随着戏曲声腔剧种的汇入四川，在四川城乡也建立了演唱不同声腔的戏班。如昆腔有“舒颐班”，高腔有“老庆华班”、“金玉班”，秦腔有“庆华班”、“福盛班”、“金贵班”，胡琴腔有“上升班”。

在外来声腔剧种在四川流行的同时，源于本土的四川灯戏、嘉戎藏戏，也有相应的发展。四川灯戏还从“上元：放花灯，演灯戏”（乾隆《苍溪县志》）的民间习俗中，发展为常年演出，如记：“过罢元宵尚唱灯，胡琴拉的是淫声。《回门》、《送妹》皆堪赏，一折广东人上京。”（定晋岩樵叟《成都竹枝词》）四川灯戏还以“梁山调”（胖筒筒）、“良善调”和“川调”之名传至邻省湖北钟祥、汉口、湖南等地。嘉戎藏戏也于乾隆年间，在北京太和殿为乾隆寿诞献演，并在元旦、节日招待皇亲国戚和各地进京贺岁的使节，演出剧目有《吉祥颂》等。（注：嘉

戎藏戏因乾隆打下大小金川后，清将阿桂俘虏了上千名嘉戎人，其中不少是演员。每岁为乾隆演出）。四川流行的戏曲声腔在城市广泛演出外，还被川北达县一带的白莲教起义军用来作教义宣传。如清黄育楩在《破邪祥辩》一文中记述："赏观民间演戏，有昆曲班戏，多用〔清江引〕、〔驻云飞〕、〔黄莺儿〕、〔白莲池〕等种种曲名，今邪经亦用此等曲名，按拍合板，便于歌唱，全与昆腔班戏文相似。又观梆子腔戏，多用三字两句、四字一句，名为十字乱谈。今邪经戏文相似。再查邪经白文，鄙陋不堪，恰似戏上发白之语，又似鼓儿词中语。邪经中〔哭五更〕曲，卷卷皆有，粗俗更甚，又似民间打〔拾不散〕打〔莲花落〕者所唱之语。"

但是，以上各声腔剧种，虽在社戏、庙会中已有合台演出，但究其基本形态，是以本剧种独立的面貌在社会上流传。并且，还依人们习惯，"报赛演剧，大约西人用秦腔，南人用昆腔，楚人、土著多曳声，曰高腔"（嘉庆《汉州志·风俗》）。

乾、嘉年间，在北京展开的"花雅之争"。花部取胜，雅部呈颓弱之势，从而促进了各地方戏剧的勃起，也加速了四川地区各声腔剧种的合流与地方化。其中，尤以原为官衙蓄养昆班之风受到清仁宗（嘉庆皇帝）的谕斥，仁宗在一个谕旨中指出："民间扮演戏剧，原以藉谋生计，地方官偶遇年节，雇觅外间戏班演唱，原所不禁，若署内自养戏班，则习俗攸关，奢靡妄费，并恐启旷废公事之渐。况渐闻近年各省督、抚两司署内，教演优人及宴会酒食之费，……率皆朘小民之脂膏，供大吏之娱乐。辗转苛派，受害仍在吾民。……嗣后各省督、抚、司、道署内，俱不许自养戏班，以肃官箴而维风化。"（清王先谦《东华续录·仁宗》嘉庆四年五月谕旨）昆腔在失去了支撑以后，为求生存，便转向民间。而为适应四川的民风民俗，观者的观赏习惯，改"苏白"为"川白"，并逐渐"川化"衍变为"川昆"。

流入蜀地的弋阳、梆子等声腔，经班社多年演出实践，亦逐渐与地方语言融汇，形成了地方化的新风格，并在境内所流布区域内赢得当地观众的喜爱。有的班社取它声腔之长，进而兼唱之。如早已流播在川北的梆子腔，为适应"土客杂居"及各方观众的欣赏要求，或因生计维艰所迫，出现"老陕唱高腔，只因饿得慌"的局面。又如大名班兼唱昆曲、高腔；小太顺班、金玉班兼唱胡琴、弹戏。太洪班在道光年间于昆曲、高腔外，"创演丝弦"（《蜀伶杂志》）。这时，以唱弹戏为主兼唱皮簧（胡琴）的太洪班、义泰班在南充、西充相继成立。多种声腔合班的戏班成立，标志着各种声腔走向吸收融合：俗称为"二合班"、"三合班"，所演之戏为"两下锅"、"三下锅"。

道光年间，梁山灯戏已从本地流播到四川各地及省外。嘉、道年间寓居蜀地二十余年的范锴记道："俗有优伶，专演乡僻男女秽亵之事。歌词俚鄙，音节淫靡，名曰'梁山调'，与弋阳、梆子迥别。""因歌词俚鄙，音节淫靡，无赖者恒于夤夜征歌，故曰灯戏，又曰倡灯，剧中实无灯也。近则川之东北郡村邑郭间，筑台竞演，昼夕不分，盈途喧笑，士女聚欢，恬不为怪。"（《苕溪渔隐诗稿·蜀产吟》）此时，梁山调已到川南乐山井研县竹园铺演出。江西（苍溪）黄勤业在《蜀游日记》中说道："是夜乡人作优戏，登场不多人，声容俱无足取，其班曰灯

班，调曰梁山调，盖由梁山县人上元灯事所作，而遗留以至于今也。”下游传至湖北宜昌、长乐、辰州、汉口等州府。兰恬居士题笺的《汉皋竹枝词》以《梁山调》为名的词云：“芦棚试演梁山调，纱幔轻遮木偶场，听罢道情（竹琴，俗称道琴，唱竹枝词的乐器）看戏法（即耍魔术），百钱容易剩空囊。”《长乐县志·风俗》中记，“演戏多唱花柳戏，其音节出于四川梁山县，又曰梁山调。”李传杰《怡养知室诗存》记述了四川灯戏的演出情况，说：“千队排来绣袍褶”。“表演的举止，描摹逼肖”，以至观众“老稚摩肩遮道立”，而“集千人”的戏楼已装饰成“五光衬出锦氍毹。”灯戏的剧目除嘉庆年间已有文字可查考者外，至道光年间，剧目已有《请长年》、《打城隍》、《黄草坡》、《山伯访友》、《课子图》（又名《吟风阁》）等。

乾嘉年间，戏曲多在会馆、庙台（万年台）演出。尤其是新修庙宇、神佛开光、神诞会期，以及庙会，“上元”、“中元”等特定的民间习俗节日，均要演剧酬神娱人。如记：“上元、天官会，演剧于城隍庙。（三月十八日城内圣母宫）演剧赛神者众，各衙门官弁镇会。……五月二十八日，城隍会，相传是日为州城隍生日，阖州士民以次演剧……。”（嘉庆《汉州志》）此时，“目连戏也在四川各地盛行。在杨燮《锦城竹枝词》中有：“大跳神同扮目连，自从禁却也枉然”之记载。

同时，以求神还愿、驱疫逐鬼为主旨的四川傩戏（俗称端公戏）也有了长足发展。江西人黄勤业在《蜀游日记》中记道：“盖蜀俗抱病之家不事医药，请人祈神，祈者衣饰诡异，极似鲍老登场，名跳端公。”在傅崇榘的《成都通览》中，也有“凡病重请巫者，三更后必有《打梅山》一剧，亦不知何鬼神，大系五倡（猖）之类。巫者画脸，观怪相，助以粉火，大声疾呼，在病人室中大肆搜索，开门驱鬼”。

咸丰年间，湖北汉剧进入四川，经万县、涪陵来到重庆府，演员有龚大举、姚敬文、韩文玉等。据黎和《汉剧在四川》介绍，重庆陕西街八郎庙玄宫堂尚存这些汉剧演员的序文。汉剧的流入，与陕西汉中“汉二簧”的传入，促进了四川胡琴腔的发展。在川东、川西一带则有专唱丝弦的戏班。如“几部丝弦住老郎”（吴好山《成都竹枝词》）（“老郎庙”（旧址）即今锦江剧场）。

四川各戏曲剧种，除在大城市逐渐衍变外，中小城市的民俗节日的需求，也加速了它的发展与合流。其中，尤以各地城隍庙会最为突出。城隍庙会，乾隆、嘉庆年间早已有之。伴之演戏者，尤以资阳县记述较详。咸丰三年（1853），资阳知县范涞，请授命该县城隍庙首事张文林、李勋出面召集该县所属四十八个场镇会首，在五六月之交，城隍出驾的四十八天内，集资兴办戏曲演出活动。于是，远近四方戏班，闻风而来，竞相献艺。城隍庙会成了戏班交流演出、艺人切磋技艺的盛会。类似的活动，更加方便了艺人另搭戏班，或戏班闯荡江湖，从而带动了声腔的汇合，促成了戏班技艺的兼收并蓄。而咸丰、同治年间，集政治、经济、文化于一体的中心城市日益发展，又为戏曲演出提供良好的演出场地，促使许多戏班从农村流入大城市。为适应城市观众的观赏要求，也日益加速着各声腔的合流。

在各外来声腔合流过程中，囿于各自流入四川的不同路线，并经过各地戏班不断的切磋与改进，逐渐形成了各自流行的地域范围和各自的艺术特色。一般地说，弹戏流布在大、小川北地区；高腔流布于资阳、内江及川南；川昆、胡琴（皮簧）则错落四川各地，但以川西坝的丝弦较为"正宗"。所以四川戏曲界有一个顺口溜说："上坝丝弦中河腔，川北老几唱桄桄"。又由于师承沿袭，以及各地民俗、方音和民间技艺等的影响，使之在声腔音乐、剧目类型、表演技艺等方面，出现各自有别的风格特色。于是形成了川西坝（上坝）、资阳河、川北河和下川东等四派，俗称"四条河道"。

多种声腔的汇入，带来了各声腔剧种的代表剧目。川剧剧目囊括了板腔体、曲牌体和民间小戏等众多剧目。故有"唐三千，宋八百，唱不完的三列国"之称。而至光绪年间，随着四川求神拜佛，天旱雨涝求雨祈晴、打清醮，度亡灵及信奉地藏王菩萨、祭祀"中元圣诞"等民间习俗，目连戏在城乡广泛演出。光绪十年（1884）江津人何育斋将明郑之珍的《目连救母劝善戏文》略加删改编成四川目连戏本，因经皇上御批，刻本封面烫金，故以敬古堂何育斋寿记刊印本《音注目连金本全传》（简称金本目连）在四川广泛演出。同时，民间又有不少抄本、条纲戏本在社会上流传。目连戏的演出，目连救母故事的深入人心，不少地方竟演变为民间传说。光绪二十八年在四川射洪县青堤古镇上，竟出现了一个"唐圣僧目连故里"和目连之母"刘氏青堤之墓"，当地有两块石碑，一块中书"唐圣僧目连故里"，上款为"大清光绪二十八年岁在壬寅仲春"，下款为"大清二十八年岁在壬寅仲春□□□建"（因年久人名剥落，据介绍此碑为当时县令所建）。镇的顶顶庙有"刘氏青堤狮犬神位"，上款为"唐圣僧目连之母"，下款为"□□敬献"。当地世代相传目连戏出于此地，认为外面的演出均是附会青堤镇傅刘两家故事。可见目连故事家喻户晓，深入人心。

在光绪年间，不但有很多外来声腔剧种来川献艺，还有不少艺人应聘到川剧科班中任教，传授本剧种技艺。如陕西班艺人查来喜（查师爷）、白兴贞、刘凤琼、李武凤、张雨健等到桂华科社任教；梁天福、杨九梨、李顺来等陕班艺人，则赴下川东搭班，主唱丝弦。当时重庆还出现了专唱丝弦的毕胜班、吉祥班等班社。至光绪年间，各声腔戏班和科班，较为有名的有金堂瑞华班、成都瑞华班、陕班福盛班、太洪班、老庆华班、隆昌三字科班、自贡臣字科班等。

城市商业经济的发展，促成了文化娱乐场所的兴办。光绪二十九年，吴碧澄在成都会府北街投资兴建了第一个品茗看戏的"可园"茶社，重金聘请燕和京剧班来川演出。城市剧场的出现为戏班演出提供了广纳观众的公开场所，也促进了各戏班竞相争演的繁荣局面。同时，流入城市的不少戏班，为适应时尚，"渐染欧风"，竟日夜搬演淫戏、凶杀戏，引起社会舆论责斥。为整饬社会风气，改良戏曲，四川省劝业道周孝怀，会同成都商务总会、提学使司、警察总局，于光绪三十一年向总督部堂立案，在成都成立"戏曲改良公会"，戏曲改良公会旨在对四川戏曲的改良与发展。邀请尹仲锡、赵熙等文人学士编写剧本；推广赵熙的剧

本《情探》；并集资在原老郎庙修建“悦来茶园”。它的活动，有效地推动了四川戏曲事业，尤其是川剧艺术的发展。

中华民国时期的四川戏曲

清宣统三年(1911)，“保路运动”和辛亥革命的风暴席卷四川大地。在民主思想推动下，经戏班艺人杨素兰、康子林、萧楷成、唐广体等人倡导，将长乐班、翠华班、彩华班、桂春班、舒颐、太洪社、宴乐班等各戏曲班社联合组成“三庆会”。会长杨素兰，副会长康子林、萧楷成、唐广体。三庆会的诞生，使历史上已经出现的“二下锅”、“三下锅”组腔形式，“二合班”、“三合班”组班形式，得到了更高层次的发展。提出“五族都可共和”，川剧五种声腔为什么不能共和。于是有组织地把昆、高、胡、弹、灯五种声腔有机地溶汇一炉。

“三庆会”受革命的思潮推动，主张戏曲改良，改革陈规陋习，废除过去戏班的包银制，新建分帐制及一些福利措施；特别设立培养后继人才的升平堂和探讨戏曲技艺的精研社；同时，又邀约文人学士编写剧本，积累了大量保留剧目，使剧团的建设与演出都得到了很大的发展。

三庆会的成立，促使名角云集，艺术有了很大提高。当时会内名角中，小生有康子林、李琴生、李培生、萧楷成；旦脚有杨素兰、刘芷美、刘世照、谭芸仙、游泽芳；净脚有周辅臣、刘锡侯、蒲南亭、刘安民、杨青云；须生有周名超、尹华轩、唐小田、徐德斋、游雨田、樊玉生；丑行有唐广体、刘育三、蒋润堂、萧子林、鄢云亭等。常演剧目有《情探》、《马房放奎》、《幽会放裴》、《醉打山门》、《议剑献剑》、《跪门吃草》、《晏婴说楚》、《柴市节》、《八阵图》等。总之，三庆会的成立，标志着川剧的成熟发展，它是川剧史上一个崭新的里程碑。在三庆会发展壮大的同时，四川各地的戏曲事业也有了相应发展。陈秋舫在《梨园感旧录》中记述：“蜀伶之在成都一隅者，以民国三、四年间最为发达。于是舞台林立，科社继起，京剧坤班相率而至，类皆勾心斗角，竞艳争妍，……可谓极一时之盛矣。”唐幼峰在《川剧杂拾》第八《知名的川戏院》中记有：“重庆同乐茶园为最早戏园，始于清末，在重庆城内蔡家湾梅阁庙；萃芳茶园在梅子坡，建于民国二年，建筑仿沪上(上海)‘丹桂’规模，初演‘髦儿戏’(时称女演员的演出为髦儿戏)；宜春茶园建于民国四年。”以上均是在重庆开办较早的演出场所。

辛亥革命前后，四川各地民间盛行的业余川剧玩友会(俗称“板凳戏”)与成、渝等大、中城市中京剧玩友清唱，甚为普遍。民国五年(1916)有京剧“髦儿班”入川，在成都“群仙茶园”(今红旗剧场)演出，始开女演员登台演戏之风。“髦儿班子本新鲜，一串珠喉步步莲。岂是蟠桃开盛会，居然仙女聚群仙。”(冯家吉《锦城竹枝词》)

而且，民国初期，四川戏曲受国民革命思潮之影响，出现了一个创编时装戏的局面，三

庆会刘芷美曾倡导演出时装戏。为针砭时弊，顺应潮流，又有王治安等人参加时装戏的创编演出，剧目有：《刺恩铭》、《轩亭冤》、《杀端方》、《祭邹容》、《武昌光复》、《宣统逊位》、《剿东乡》以及《半升米》等。据今天仍健在的一些八、九十岁高龄的老人们说，那时的时装戏与传统剧目同台竞演，虽剧本表演和传统古装戏相比，还不是那样严谨，带些文明戏（话剧）式的表演形式。但观众仍十分踊跃。二十年代后期至三十年代时，刘怀叙等人创编出的时装戏从音乐、唱腔及表演各方面，比之初演时有了较大的提高。在创演时装戏年代里，出现了"新民讲演团"和"新又新大戏院"。他们是以演出时装川剧为特色的班社，他们的代表剧目有《一封断肠书》、《是谁害了她》、《娅妇与娇妻》等，被各地川剧班争相上演。

民国时期的四川，尽管由于军阀割据，战乱不休，然而深受广大群众喜爱的川剧艺术却进入了繁盛时期。川剧的兴起也推动了各地科社戏班的兴建。迄至三十年代，四川有名的班社已遍及各地。其中有：重庆普益科社、裕民科社，广汉玉清科社，灌县西华科社，南充鹏程科社，西充三益科社，射洪桂华科社，宜宾钧字科社，自贡臣字科社等。众多的科社、戏班为川剧事业培养了无数优秀的演员，为川剧的繁荣发展，创造了坚实的基础。

1933 年，川陕苏维埃政府建立。川陕省委宣传部直接领导的"省委新剧团"，下设有"旧剧股"，分管吸收招聘来的川剧艺人，演唱川剧。并新编了《刘湘投江》等时装川剧，常演剧目还有《陈世美不认前妻》、《赵匡胤千里送京娘》等。中央红军 1935 年路经雅安一带时，亦有川剧等演出活动。川剧在建设苏区、扩大红军，以及长征路上都发挥了积极作用。而 1944 年成立于广安的"三三戏曲改进社"，则有中共地下党员杨玉枢的直接领导。

抗日战争爆发后，国民党的国民政府迁往陪都——重庆。随着时局的急骤变化，国民党的党政军首脑机关，移入四川。许多抗日救亡组织和全国各地的大批戏剧、电影、戏曲等文艺团体也陆续迁入四川。抗日救亡的戏剧活动在中共南方局和周恩来的直接领导下，蓬勃地开展起来。如：1937 年 12 月，中华全国戏剧界抗敌协会在汉口成立；中共南方局和《新华日报》领导组织的川剧改良活动；1938 年，成都戏剧界抗敌协会在成都纯化街成立；由郭沫若领导的国民政府第三厅领导的楚剧团、山东省立剧院（京剧、话剧）、厉家班京剧戏班等先后进入重庆（楚剧团定居泸州）。同年 9 月，成都的川剧、京剧、评剧各界为支持"青年记协成都分会慰劳捍卫祖国在前线浴血抗战的将士举办的寒衣募捐游艺献金大会"上，参加了义演。10 月，重庆中华全国戏剧界抗敌协会举行"戏剧节"，重庆川剧界和厉家班均参加演出。1940 年，冯玉祥将军在成都号召募捐演出以支持抗日战争；1941 年重庆成立川剧演员公会，郭沫若领导的文化工作委员会召开了"川剧座谈会"；1943 年宋庆龄主持的"少年儿童基金会"也在成都开展募捐公演。冯玉祥将军还到合江组织十六个川剧俱乐部票友举行支援抗日的义务募捐演出，募集捐款六千余元以支援抗日将士。

与此同时，四川戏曲界除参加抗日募捐演出等社会活动外，还以多种方式，宣传抗日，支援抗战。编演了大量的直接反映抗战事迹的新戏，如：《芦沟桥头姊妹花》、《乞儿救国》、

《铁血青年》、《背父从征》、《戎马鸳鸯》、《父仇》、《枪毙韩复榘》、《血战南口》、《台儿庄大捷》、《汉奸梦》等以激励民众的爱国热情。同时，又上演了许多具有爱国主义精神的历史故事戏，如：《柴市节》、《岳飞》、《孝儒草诏》、《扬州恨》、《三尽忠》、《秀成殉国》、《杀家告庙》、《托国入吴》等。有的演员，尤其是一些丑脚演员还在自己擅演的剧目中插进宣传抗战事迹或嘲讽国民党不抵抗政策的唱段或台词，如萧楷成演出的《济公活佛》和把《五台会兄》改成《劝兄抗战》等剧，鼓励群众，投入抗日救亡的生死搏斗。总之，抗日战争中的四川戏曲，活动频繁，爱国特色鲜明，且演出多样，极大地推动了四川戏曲事业的繁荣，也促进了各戏曲剧种相互交流，共同发展。

抗日战争胜利以后，不少戏曲剧团先后迁返各地，但众多的四川地方戏曲剧团和在抗日战争时期进入四川的京剧、汉剧、评剧等剧种的剧团，仍留在四川，壮大了四川戏曲的阵容。这些剧团活跃在四川各地，而且与四川社会各界及许多进步人士、艺人一起，积极参加反内战、反饥饿的民主救亡运动，不少著名艺人也以自己的演出配合着社会上的爱国群众运动，嘲讽国民党搞内战和日益严峻的通货膨胀。因此，川剧界不少艺人遭受国民党反动派的残酷镇压。著名丑脚刘成基，在《拾黄金》剧中，嘲讽了国民党贪污腐败政策，而受到反动军警的关押。在省内外各界爱国人士声援下，才获释出狱。

为使戏曲适应社会发展，戏曲界致力于川剧改革，尤其是贾培芝继任“三庆会”会长后，为加强团结，巩固组织，创建了“永固堂”及培养接班人的“青年自治会”，改设“联席讲座”，以求提高艺术水平，发展川剧事业。此时，由于上海霞光布景公司入川，演出方面时兴机关布景。京、川剧团体，相继演出了以机关布景为特点的连台本戏，如《火烧红莲寺》、《血滴子》、《彭公案》、《西游记》、《天宝图》等。以后，机关布景的演出形式，又传遍雅安、西昌等地区。

中国人民解放军入川前夕，国民党统治下四川社会秩序极度混乱；通货膨胀严重，人民生活动荡不安；文化市场充满了色情、淫秽、凶杀的内容；戏曲舞台上，以靡靡之音取代了悠扬动听的戏曲声腔；草裙舞等低下黄色的舞蹈，取代了优美动人的戏曲身段。四川戏曲舞台受到殖民地文化的严重腐蚀，四川各戏曲剧种面临厄运。

中华人民共和国建立后的四川戏曲

1949年10月1日，中华人民共和国宣告成立。11月，人民解放军进军四川，12月，全川各地陆续解放，濒临绝境的四川戏曲获得新生。在中国共产党的领导下，四川戏曲蓬勃发展，并取得了辉煌的成就。1950年，各地纷纷恢复或重建了川剧、京剧等演出团体。为了配合清匪反霸、土地改革等运动，成、渝等市、地先后移植上演了《白毛女》、《血泪仇》等老

区的剧目，戏曲舞台上出现了一个崭新的面貌。

建国初期，艺人生活极度贫困，人民政府及时地解决艺人们的生活问题，发棉衣、拨粮食，发放救济款安排生活；同时，帮助各地组织起剧团，添制衣箱，修建演出场所。并对艺人进行思想改造，组织他们学习社会发展史，结合当时社会上开展的“土地改革”、“镇压反革命”，“抗美援朝”等运动，进行阶级教育和爱国主义教育。仅成都一地就先后组织二百人参加川西土改。对一些名艺人如张德成、阳友鹤等，加强团结教育，并通过小型座谈会、讨论会等方式，使艺人们的觉悟很快有了提高。广大艺人团结在中国共产党和人民政府周围，为四川戏曲的恢复、发展作出了巨大的贡献。

1950年11月，文化部召开了全国戏曲工作会议，贯彻中国共产党对戏曲工作的方针。张德成等人参加了会议。1951年5月5日，中央人民政府政务院颁布了《关于戏曲改革工作的指示》(简称“五・五指示”)，提出“改戏、改人、改制”的戏曲“三改”政策。四川的戏曲改革(简称“戏改”)工作全面展开。

在“五・五指示”指导下，西南及重庆、成都先后成立了戏曲、曲艺改进会和戏曲工作委员会，负责指导戏改工作。1951年12月，西南区第一次戏曲工作会议在重庆召开，以促进全区的戏改。会上，西南文教部副部长任白戈明确提出西南区戏改以川剧、滇剧、花灯戏和兄弟民族曲艺为重点。川剧则以成都、重庆为中心，采取“依靠艺人，普遍发掘，全面记录，分批整理，结合演出，重点加工”的方针，同时，选择群众喜爱，流行较广的剧目，实行戏曲工作者与艺人同审、同改、同编的方法。

在“戏改”中，大批的干部和新文艺工作者深入到剧团中，和艺人合作，共同学习中国共产党的文艺方针、政策，共同参加“戏改”工作。经过对艺人的团结教育，思想改造，旧社会被人们鄙视的“戏子”、“下九流”，变成了为人民服务的文艺工作者，焕发了新的艺术青春。周慕莲、陈书舫等一批艺人还光荣地加入了中国共产党。

戏曲制度的改革也取得了巨大的成就。1951年，在四川重庆成立第一个国营剧团——重庆市实验川剧院。接着四川省，成都市川剧团和各地也相继成立了国营川剧团；政府还将各地散存的班社、玩友以及流散艺人组成自负盈亏的职业剧团。剧团内部则实行新的劳动关系。剧团由艺人经营管理，实行院(团)委员会集体领导下的民主制度；经济上由分红制改为工资制；并废除旧的师徒关系；业务上建立了排演制度等。

改人、改制工作的展开，为改戏工作打下了基础。在戏曲改革过程中，按照中央公布的禁演剧目，停止了一批坏戏的演出；对传统剧目进行系统整理，修改、加工排演。为澄清舞台形象，一方面清除旧戏中低级庸俗、封建迷信的成分；另一方面对一批优秀的传统剧目从思想到艺术质量上严格要求，使川剧舞台面貌焕然一新。

在戏曲改革中，党和政府还十分重视收集和发掘传统剧目的工作。1952年成立四川省戏曲研究室，在省文联的协助下，对传统剧目进行全面整理，由于戏曲工作者和艺人的

团结合作，传统剧目的收集工作取得了显著成绩。到1954年底，三年间共收集川剧传统剧目三千一百零九本，经过清理校正，川剧舞台上常演的“高腔四大本”、“弹戏四大本”、“五袍、四柱、江湖十八本”等传统剧目，均收集无遗。甚至连远至清代同治元年(1862)天顺班演出的《呼雷豹》、绝迹舞台一百多年的《合玉杯》等罕见老本，都被挖掘出来。1952年在泸州川南艺人学习班创作演出了花鼓声腔的《金花三娃结婚》后，四川曲剧这一新型剧种，得到了社会的承认。

1952年10—11月，文化部在首都北京举行了规模宏大的第一届全国戏曲观摩演出大会。川剧先后演出了三场，计有大小剧目十个，博得了首都文艺界的赞扬。川剧《柳荫记》誉满京华，获剧本奖；《秋江》、《评雪辨踪》获演出二等奖。陈书舫、周企何和袁玉堃、许倩云、曾荣华等分别获演员一、二等奖(演出奖)。周恩来总理表扬川剧改得好，很有生活气息，地方色彩浓厚。

第一届全国戏曲观摹演出大会以后，根据中国共产党西南局书记贺龙的指示，1953年5月成立了西南川剧院。它的成立标志着川剧事业进入了一个重要的阶段。剧院进行了传统剧目的整理和戏曲音乐改革，继《柳荫记》后，又整理出了《玉簪记》、《彩楼记》等川剧的保留剧目。时值抗美援朝战争结束，西南川剧院派出强大阵容，参加第三届赴朝慰问团，去朝鲜对中国人民志愿军和朝鲜军民进行慰问演出，博得好评。同年8月，西南川剧院实验学校也宣告成立。

在川剧发展的同时，四川的一些藏戏剧种，也在改革发展。1953年，原西康省甘孜县举行民族文艺体育大会，甘孜组织了还俗喇嘛为主的剧团参加演出。德格藏戏每年藏历七月初一、初二演出传统剧目《诺桑法王》和《哈热巴》(狮王的故事)。

在周恩来总理和当时中共西南局、西南军政委员会的关怀指导下，川剧优秀剧目《秋江》、《评雪辨踪》、《五台会兄》等戏于1954年由北京电影制片厂拍成电影《川剧集锦》在全国放映。1955年5月，四川省成立了川剧剧目鉴定委员会。开展了川剧剧目鉴定工作。委员会还于成都、重庆分设办公室。文化部和全国文联派出以名作家赵树理为首，包括戏曲家赵慧深、晏甬，音乐家沙梅等组成代表团来川指导。于是，一场有计划、大规模地发掘、鉴定和整理川剧传统剧目的工作在四川展开。成、渝两地有关川剧团、老艺人积极响应，“翻箱”、“献宝”。剧目鉴定工作，很快扩展到了全川，自贡、南充、乐山、雅安、温江、绵阳等地区，和省内各川剧团也主动参加；成、渝两地办公室还邀请各地老艺人参加鉴定演出。经过艰苦细致的鉴定整理工作，鉴定工作取得了突出的成就，堪称戏曲界的一次壮举。据《四川省戏剧事业成就展览》，1955至1957年，全省共鉴定出传统剧目三百七十六个，为川剧艺术保留了一大批宝贵遗产。1957年，鉴定委员会编印了《川剧鉴定演出剧本选》共十一集，剧目六十九个。汇集传统剧本约四千个，除去重复者计一千四百八十七个剧目。各种剧本总印数达四百四十七万五千多册。1957年，北京电影制片厂将川剧表演艺术家廖静秋主

演的《杜十娘》拍成电影。

经过戏改、剧目鉴定等方面的工作，整个四川戏曲，尤其是川剧发生了深刻的变化。川剧队伍空前壮大。据四川省文化局统计，四川省的专业川剧团，由解放前的六十六个，发展到1959年的一百三十五个；川剧从业人员，由解放初的六千八百零一人增加到1957年的一万零二百一十九人。并创办刊物《戏曲通讯》和《川剧艺术研究》。1958年四川省戏曲研究所成立，《四川戏曲》也随之创刊。

1958年，康巴藏戏也取得了巨大成功。由甘孜藏族自治州、巴塘藏戏团改编演出的传统剧目《朗萨雯波》，赴云南大理，参加全国少数民族戏曲会演，被誉为“雪山红牡丹”。受到文化部的隆重表彰。

1959年，中国川剧团带着十几台精湛的剧目出访东欧四国，《焚香记》、《水漫金山》、《柜中缘》等戏受到了热烈的欢迎，胡漱芳主演的《焚香记》在捷克被誉为“千年文化的花朵”。川剧出国演出，为祖国争得了荣誉，这是川剧史上空前的壮举，也是川剧繁荣的最显著标志之一。同年四川省青年川剧演出团为庆祝国庆十周年赴京演出，受到了周总理的赞扬，并号召其它剧种向川剧学习。之后，该团又到各省、市巡回公演直至海南岛等地，历时几个月。

在五、六十年代，省内的各兄弟剧种也迅猛发展。1960年，渡口仁和区成立了“民族花灯剧团”，南充地区也成立了“灯戏剧团”。还于1962年举行了地区业余灯戏会演，以推动四川灯戏的发展。1962年，大型戏曲电影《乔太守乱点鸳鸯谱》拍摄成功，在全国放映后，取得了良好效果。1964年，秀山县成立了“秀山花灯歌舞剧团”，该团的成立，把秀山花灯这朵艺术之花，推向社会。康巴藏戏现代戏《秋收时候》，参加四川少数民族群众业余艺术观摩演出，获得了成功。

在四川戏曲形势繁荣发展的时候，一股“大写十三年”的歪风，使四川戏曲蒙上单调、贫乏的阴影。而1966年“5·16”通知下达，“文化大革命”开始，四川戏曲受到了严重的摧残。戏曲艺术机构被划为“封、资、修”部门，戏曲工作者无辜地被打成“牛鬼蛇神”，或被“土劳改”，或扫地出门。全省一百六十多个专业戏曲剧团被勒令解散；大批戏装、道具，在“破四旧”中，被火焚烧。四川戏曲惨遭浩劫。1971年，四川省革命委员会发出“省核发99号文件”，搞“清理阶级队伍”，四川的戏曲工作者，又一次遭到严重打击。戏曲舞台上，除几出“样板戏”外，一片冷落景象。1975年，掀起“大写走资派”和“反击右倾翻案风”的浪潮，1976年全省的“农业学大寨”文艺调演中，一批“反映与走资派作斗争”的剧目出现在舞台上。自贡市川剧团创作演出的现代川剧《炮火连天》作为“优秀剧目”被“中央文革文艺组”选中，调至成都，准备进京演出。在这期间，各地也有一些“反走资派”的剧目相继演出。

粉碎“四人帮”反革命集团，及召开中国共产党十一届三中全会后，四川戏曲很快复苏。全省各地恢复、新建的戏曲团体，共有一百三十多个，一万七千多名戏曲工作者又活跃

于巴山蜀水。其中仅川剧团，即有一百二十七个。随着一批戏曲剧团的恢复，不少老艺人，又重新登上舞台，为人民献艺。很多剧团办起了“团带班”的学习队、青年队，弥补着演出队伍的青黄不接。被禁锢十余年的传统剧目也陆续上演。1977 年，内江、万县、达县、绵阳等地率先上演了《十五贯》、《逼上梁山》，一些京剧团也演出了《大闹天宫》等传统剧目。这些剧目的上演，受到了广大群众热烈欢迎。1978 年春，邓小平到四川视察工作，提出挑一些好戏作电视放播的意见，极大地解放了人们的思想。在这样的思想指导下，大批传统剧目先后恢复演出，由陈书舫、袁玉堃合演的《送行》，周企何主演的《迎贤店》，许倩云、唐云丰合演的《柜中缘》由峨眉电影制片厂拍成电影《川梅吐艳》上映。四川省文化局在颁发分批开放优秀传统剧目通知的同时，于 11 月在成都举行四川省文艺调演。为适应戏曲艺术蓬勃发展的形势，经四川省政府批准，正式恢复了四川省川剧学校，更名成立了四川省川剧艺术研究所，恢复四川省川剧院等单位。1979 年，为庆祝中华人民共和国建国三十周年，川剧《卧虎令》、《修不修》进京参加调演并获奖。在广泛演出戏曲传统戏的同时，由音乐家沙梅进行实验改革的川剧《红梅赠君家》，由成都市川剧院首次演出。1980 年发行出版了戏曲季刊《川剧艺术》和内部刊物《剧作》、《戏剧通讯》，以开展戏曲研究，刊登新创剧本。为了及时抢救优秀的川剧表演艺术，文化部文学艺术研究院录相室受四川省文化局委托，先后在重庆、成都为川剧老艺人的拿手好戏进行录相。前后共录制了五十位著名老艺人的五十九出折子戏。为表彰著名川剧表演艺术家阳友鹤从事舞台生涯六十周年，在成都隆重举行纪念会，曾经阳友鹤教学指点的学生京剧演员胡芝风、晋剧演员田桂兰、昆曲演员史美琴及川剧界阳派传人进行了交流演出。文化部副部长吴雪代表文化部发给纪念奖状。同年年底，四川省川剧院应邀赴香港演出《白蛇传》、《柜中缘》和传统折子戏；重庆越剧团赴上海演出根据同名川剧改编的越剧《芙奴传》；重庆京剧团到北京、天津、大庆等地巡回演出。四川藏戏则在甘孜、阿坝等广大藏族地区恢复演出。四川曲剧、四川灯戏也在广大城镇广泛上演。随着戏曲艺术的蓬勃发展，不少剧团出现缺乏编剧、导演的现象。为此省文化局艺术处与剧目室共同举办了四川省首届戏曲编剧进修班，共有川剧、京剧、越剧、曲剧等不同剧种的编剧、导演六十多人进行了为期两个月的专业进修。

1981 年，举办了四川省优秀文艺作品授奖大会。戏曲剧本《四姑娘》、《易胆大》、《点状元》、《王熙凤》、《火红的云霞》、《诗酒长安》、《许秀云》、《井尸案》等一批优秀戏曲作品获得奖励。而根据小说《许茂和他的女儿们》改编的川剧现代戏《四姑娘》，赴京参加全国戏曲现代戏观摩演出，获得了文化部颁发的优秀演出奖。自贡川剧团在北京公演了创作演出的川剧《易胆大》也获得好评。在甘孜州巴塘，则举行了四川省首届藏戏会演，甘孜、阿坝州等不少藏戏团参加了演出。新编历史故事剧《牟尼赞普》和一些现代戏获得奖励。为推动儿童戏和有关计划生育为题材的剧目的创作演出，1982 年 5 月举行了儿童剧和计划生育剧目文艺调演。儿童川剧《小蜂王》、《种瓜得豆》；花灯戏《憨哥想娃娃》等获得奖励。同年由文

化部、中国剧协联合举办的1980——1981年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本评奖中，川剧《四姑娘》、《易胆大》、《点状元》获得全国优秀剧本奖。

至此，四川戏曲，特别是川剧艺术又出现了一派欣欣向荣、生机盎然的繁荣局面。但是，由于“文化大革命”的摧残，川剧的元气尚未完全恢复，而在新的形势下，川剧艺术的自身建设还赶不上形势的发展和观众日益提高的审美要求。这些，主要表现在：一、队伍问题。一批有造诣的老艺人，有的年过花甲，有的已到古稀之年，后来又逐渐故去，而他们一生所演的拿手好戏，特技、绝招，艺术经验急需抢救继承；一批中年演员在“文革”冲击下，荒废了技艺，急需提高；川剧事业接班人甚缺，亟待培养，川剧艺术人员的素质亟待提高。二、演出质量问题。舞台上频繁的演出，固然一扫“文化大革命”时期那种“万马齐喑”的局面。但在演出中，一切“向钱看”的思想一度泛滥，不顾社会效益，不讲艺术质量，胡编乱演荒诞离奇、凶杀恐怖剧目的现象，时有发生。《济公嫖妓》、《九人头》、《秦香莲挂帅》、《包公误斩佘太君》等剧目以及舞台上的低级趣味，乱加噱头、脏词和恐怖凶杀的表演一时出现泛滥之势。这与人民群众日益增长的文化生活需要，与社会主义精神文明建设极不适应。三、观众日益减少，尤其是年轻观众不爱观看戏曲的现象，非常严重。电影、电视及一些新型娱乐形式的冲击，使得老戏老演，节奏缓慢，程式刻板，内容上又与当代生活距离较远的戏曲艺术失去了竞争的优势，出现了观众不上座的严峻形势。为使四川戏曲，特别是川剧艺术，更加适应社会主义精神文明的建设，适应广大观众日益增长的审美要求，也为戏曲能在新形势下繁荣发展，1982年，中共四川省委在第一书记谭启龙主持下，召开了常务委员会议，专门讨论了川剧的发展问题。并批复了中共四川省文化局党组《关于振兴川剧的请示报告》，发出了“川委办(1982)53号文件”，号召振兴川剧。文件指出：“振兴川剧是全省人民的愿望，对具有优秀传统的川剧艺术进行抢救、继承、改革、发展，是当前我省文化战线的一项重要任务。”同时，经省委批准，成立了四川省川剧领导小组，“在省委领导下，统筹全省川剧事业的全局，促进川剧的繁荣发展”。省川剧领导小组于1982年9月召开了“四川省川剧工作座谈会”，深入贯彻省委振兴川剧的指示，全面部署振兴川剧的计划步骤，一场以“抢救、继承、改革、发展”为中心的振兴川剧活动，在四川全省蓬蓬勃勃地开展起来。

图　　表



大 事 年 表

清顺治十二年(1655)

泸州合江县陈家戏台落成。

顺治十六年(1659)

甘孜修建巴塘丁宁寺,开始演出传统藏剧,袭西藏“降戛冉”派。

康熙初年

昭化,中江演出戏曲。康熙贡生,中江训导吴珍奇著文记叙。

康熙二年(1663)

《蜀伶杂志》载:“有善昆曲者八人由江苏入川。以宦幕寓成都江南馆合和殿,为宦幕清唱昆曲”。

康熙十九年(1680)

德格藏戏演出《诺桑法王》、《哈热巴》(狮王的故事)等剧目。

康熙三十八年(1699)

芦山孝廉竹全仁,举人胡联云在八月彩楼诗中赞芦山庆坛、花灯曰:“山城鼓角忽嚣嚣,月殿中秋驾海涛……。庾亮风流犹自滞,元龙品格未为高。四十八台竞胜罢,满城歌舞乐中秋”。

康熙四十五年(1706)

灌县二王庙戏台落成。

康熙四十七年(1708)

成都人向日贞字乾夫,入梨园学戏,“在重庆某班装旦色”。(李调元《雨村诗话》卷十三)

康熙五十一年(1712)

陆箕永著绵竹竹枝词:“山村社戏赛神幢,铁板檀槽柘作梆,一派秦声混不断,有时低去说吹腔”。

雍正年间

江南馆昆曲艺人组成来云班,以清唱为业。

雍正二年(1724)

有艺人二十余人由泸州到成都,住棉花街药师殿,招聚生徒教戏,成立高腔戏班庆华班。

雍正十二年(1734)

甘孜修建惠远寺大殿,创建僧侣藏戏团。

乾隆元年(1736)

自贡市动工修建西秦会馆。至十六年竣工。

乾隆年间

邛州(今邛崃)知州杨潮观(1710—1788)就汉卓文君妆台旧址筑书屋吟风阁,作杂剧三十二种,命名为《吟风阁杂剧》,并“付梨园歌舞以落其成”(清袁枚《杨潮观传》)。

乾隆三十年(1765)

湖北《辰州府志》载:“川东灯戏在辰州演出”。

乾隆三十六年(1771)

来云班改名舒颐班,正式登台演出。演员有彭四(生、丑)、曾汉彩(旦)、周浩然(净)等。

乾隆四十二年(1777)

嘉戎藏戏在北京太和殿为乾隆皇帝演出。

陇西人张银花随假父到大小金川和成都等地演唱秦腔。

乾隆四十八年(1783)

《苍溪县志·风俗》载:“上元,放花灯,演灯戏”。

乾隆五十年(1785)

考功司员外郎李调元以母老归里罗江县后,招选伶童贾长官、尹喜、大喜、陈忠、戴富顺等数人,延聘吴县邹在中为师,教习昆曲,搬演《比目鱼》、《红梅记》、《十五贯》等剧,并领此班逾州越县演唱。

乾隆五十七年(1792)

四川金堂籍秦腔名旦魏长生返川,在成都东较场口置别宅。

嘉庆十年(1805)

成都纱帽街已出现戏衣业。该年新刊成都心太平斋藏版《成都竹枝词》中有“纱帽街中做戏衣,梨园子弟喜追随”之语。

道光二年(1822)

梁山调在湖北宜昌一带祭洛神中演出(《鹤峰县志》)

道光八年(1828)

井研县竹园铺演出梁山灯戏。江西(金溪)黄勤业《蜀游日记》记载:“是夜,乡人作优

戏，登场不多人，声容俱无足取。某班曰灯班，调曰〔梁山调〕，盖由梁山县人上元灯事所作，而遗留以至于今也。”

道光十三年(1833)

隆昌鱼箭戏楼落成。

道光年间

以唱弹戏为主兼唱胡琴的太洪班、义泰班在南充、西充相继成立。

咸丰二年(1852)

夹江县麻柳东岳庙戏台演出堂灯戏。

咸丰十年(1860)

芦山县姜庆楼为庆演神戏的“总坛”。

咸丰十一年(1861)

大名班在资阳成立。主要演员有萧遐亭、罗开堂、岳春等。

同治三年(1864)

芦山日月宫“庆演神戏，以答神贶”。

同治六年(1867)

四川总督吴棠在苏州招昆班伶人十余人来蜀，充实了舒颐班。

同治八年(1869)

渡口(攀枝花)仁和演花灯戏。

光绪年间

高腔戏班翠华班、宴乐班、长乐班等成立，常演出于成都、资阳河一带。演唱昆曲、弹戏的义泰班在川北成立。

原属云南省永仁、华坪两县，划归渡口市仁和区管辖的二十四个彝族乡镇，每逢春节都有花灯演唱，并供奉“敕封有感唐明皇乐王老郎菩萨”的神位，从农历正月初一演到十五，故叫“元宵花灯”。剧目有《打柴》、《恭贺》、《一杯酒》等。

光绪四年(1878)

岳春、萧遐亭、罗开堂受资阳大名班聘请，同内江名票罗星洲、邱明先、蔡莲芳等，在隆昌双凤驿吉祥寺，招收青少年三十人创办名盛科班(俗称三字科班)。

光绪二十八年(1902)

隆昌双凤驿士绅刘祥武，在成都“叫化营”买回几十个孤儿，与本地收养的部分孤儿，共计约五十人，在隆昌双凤驿吉祥寺开办臣字科班。聘谢海潮、傅三乾、胡至、蒲松年、蒲寿山等为该班教师。

光绪二十九年(1903)

吴碧澄创可园于成都会府北街(今忠烈祠北街)，聘燕和京班来川开演。名角为刘俊

廷、云兰坡、张耀庭、月中红、月月仙、香霄旦、小长胜等。

光绪三十一年(1905)

四川劝业道周孝怀商同成都商务总会,提学使司、警察总司,向总督部堂立案,成立“戏曲改良公会”。其宗旨是“改良戏曲,辅助教育”。为此,邀请川中名士编创剧本,并集资在原老郎庙,修建“悦来茶园”。开张时,又以巨金聘顺和京剧班演出。

光绪三十二年(1906)

“戏曲改良公会”将赵熙在自贡创作的《活捉王魁》(情探)一剧,以“四川总督部堂核准改良川剧”之名,向全川推广。

宣统元年(1909)

甘肃水灾,成都长乐班、彩华班等举办募捐义演赈济灾民。

中华民国元年(1912)

经艺人杨素兰、康子林、萧楷成、唐广体等人倡导,由长乐、宴乐、宾乐、翠华、桂春、舒颐、太洪等戏班自愿联合组成“三庆会”,并附设科班升平堂和研精社,培养川剧演员和精研艺术,提高演出质量。

中华民国二年(1913)

蓉城群仙茶园股份有限公司商董江永臣等人,赴沪雇聘“丹桂全班坤优”八十余人来川。

康定僧侣藏戏团成立。

刘芷美倡导演出时装新戏。

中华民国五年(1916)

髦儿班(京剧女子班社)入川,在成都、重庆演出。

中华民国六年(1917)

裕民科社成立于重庆。

中华民国十年(1921)

魏香庭率川剧高腔戏班到贵阳。

中华民国十三年(1924)

《蜀伶杂志》出版。

中华民国十六年(1927)

梁山(今梁平县)冉樵子(又名冉正梅、号开先)编著了《梁樵曲本》上下册。上册为大戏《刀笔误》,下册为《御河桥》、《花仙剑》、《金山寺》、《杀子告庙》等十八出折子戏。该书于当年由梁山萃文石印馆代印出售。

中华民国十七年(1928)

中国国民革命军杨森部队驻万县某师师长范绍增(人称“范哈儿”—哈儿即傻子),

从外地接来京戏福顺班。就演于黄泥滩河坝临时草棚戏台。有时也到高庙子、石佛寺、五显庙等戏台演出。该班班主熊茂清，演员有穆幼卿(麒派须生)、白家麒(武生)、新文艳(旦)、筱桂英(女须生)等四十多人。

中华民国十九年(1930)

成都“三庆会”赴渝演出。康子林在渝逝世。

又新戏院邀金艳秋(花旦)、金少楼(女武生)赴万县，租万县城内万舞台长期演出。后又转到云阳、开县、奉节等地演出。

中华民国二十二年(1933)

川陕苏维埃政府建立省委新剧团、蓝衫剧团，创作和演出了新灯戏《母女放牛》、《送郎参军》、《拜新年》、《恶差人》等。

中华民国二十三年(1934)

陈秋舫著《梨园感旧录》出版。

中华民国二十四年(1935)

中国工农红军四方面军(简称红四方面军)三十三军解放城口县，建立苏维埃政权。由队长张彪带领三十三军宣传队，来城口演出了歌舞剧、河南梆子和用地方戏的曲牌填新词演唱的节目。宣传红军的政策，并号召打倒军阀刘湘。

红四方面军长征过江油，就地取材，自编自演《枪决刘湘》、《活捉邓猴子》、《送郎参军》、《王保长收租》、《田冬瓜开院房》等戏曲剧目。

红军中央前进剧社在芦山成立。社长李伯钊，政委易维钧，导演实甫、任弼璜。剧社下属三个剧团。用芦山花灯调演出打倒军阀田颂尧等剧目。宣传队还为参加“百丈关大战”的红军指战员慰问演出。

红四方面军长征进入平武，该县坝子场何以晴的戏班在桥头寺演戏，不少演员被红军接收，改为红军剧团。平南(平武、南坝)县苏维埃在新民乡成立时，该团在三圣庙演出三天以示庆贺。

中华民国二十五年(1936)

1月，红军在芦山清源乡大板桥召开四川省第一次苏维埃代表大会期间，中央前进剧社为大会演出，节目有苏维埃红军舞、江西民歌、芦山花灯戏。

成都三庆会部分艺人与重庆同业组成“成渝川剧促进会”。

8月至11月，川剧演出团一行五十余人赴上海演出，主要演员有：薛艳秋、白玉琼、赵瞎子、杨云凤、简成章、姜尚峰、任心田、张惠霞等。鼓师喻绍武，琴师何秉泉。先后在四川大舞台、新兴大戏院、大华舞厅演出七十六场，大小剧目二百八十一出。

中华民国二十六年(1937)

程砚秋来四川演出。在重庆演出了《刺汤》、《六月雪》、《青霜剑》、《红拂女》。到成都，

在京剧玩友支持下，于春熙大舞台演出了《牧羊卷》、《六月雪》等戏。

12 月，“中华全国戏剧界抗敌协会”在汉口成立。川剧演员傅三乾、张德成、萧楷成为理事。

中华民国二十七年(1938)

“成都戏剧界抗敌协会”在纯化街成立。川剧演员周慕莲为筹备委员。

川剧界参加“寒衣募捐大会”演出，支援抗日将士。

4 月，山东省立剧院在院长王泊生率领下入川，定居于重庆市邹容路山王庙子。聘请王慧芳、杨安等任京剧教师，演出京剧传统剧目。

8 月，厉彦芝率厉家班入川。主要演员有厉慧良、厉慧斌、厉慧敏、厉慧兰、厉慧森(号称厉家五虎)和陈慧君、邢慧山、陈慧森(号称慧字三杰)等。

同年“九一”记者节。成都市文艺界京、评剧及票社玩友、戏剧爱好者大力支持“青年记协成都分会，慰劳捍卫祖国在前线浴血抗战的将士举办的寒衣募捐游艺献金大会”。在春熙大舞台演出三天，参加演出的著名演员有川剧演员贾培之、周企何、天籁、杨云凤；京剧演员刘奎官等。

10 月，厉家班在重庆参加中华全国戏剧界抗敌协会办的“戏剧节”演出。

上海百代公司在重庆小十字民生公司录制川剧唱片。参加录制唱片的演员与剧目有张德成的《二子乘舟》、《双金丹》；萧楷成的《刀笔误》、《淫恶报》；天籁的《北海祭祖》、《长生殿》、《祭岳武穆》；萧克琴的《三巧挂画》；阳友鹤的《刁窗》、《别宫出征》、《访友》；薛艳秋的《打雁》；贾培之的《出棠邑》；魏香庭、筱惠芬的《情探》等。

中华民国二十九年(1940)

冯玉祥将军在成都春熙大舞台，号召募捐支援抗日战争。会后，川剧演员阳友鹤和京剧界举行募捐义演。

5 月，成都三益公戏院的蜀声剧团于明明戏院演出《营门斩子》等折戏。中国国民革命军第二十八军某部士兵，强求戏院慰问演出，并与观众争座位，发生冲突。一伙士兵冲上舞台，捣毁乐器，并向台下投掷手榴弹。炸死观众六人，伤数十人，戏院被迫停演。

京剧厉家班于云南、贵州演出后，定居于重庆。

中华民国三十年(1941)

重庆川剧界成立“川剧演员公会”，郭沫若领导的文艺工作委员会召开了川剧座谈会。会后张德成演出《方孝儒草诏》。郭沫若诗赞：“德威一代明成祖，骨鲠千秋方孝儒。纵使舌根能断绝，依然有口在吾徒。”

同年，国民政府成都市社会局组织了“成都市川戏剧业剧员协会”。强制京、川艺人参加并纳税。

中华民国三十一年(1942)

重庆川剧界和京剧界，为反对国民党当局的苛捐杂税，推出张德成、厉慧良、杨富

荣、李子良、吴晓雷、胡裕华等六人联合签名，向“市民代表大会”递交了议案，请政府减低百分之三十四的临时捐办法，以救济艺人生活。

中华民国三十二年(1943)

6月，川剧艺人在成都悦来茶园为宋庆龄主持的“少年儿童基金会”募捐义演。

中华民国三十三年(1944)

冯玉祥将军由重庆到合江发起民众抗日，组织城内十六个俱乐部联合义演三天。演出了川剧《霸王别姬》、《彩楼记》、《马房放奎》、《阳河摘印》。参加演出的演员有：阙愚民、龙树云、徐华、裴志刚、杨树辉等，募得捐款六千余元。

2月25日，时值“戏剧节”，中华全国戏剧界抗敌协会在重庆举行全体戏剧工作者集会，川剧演员傅三乾演出《双旗门》、《做文章》。

沙梅将川剧《红梅阁》从剧本到音乐、表演等方面进行改革创新，在重庆“抗建堂”公演。周世禄饰裴禹，胡蝶(胡漱芳)饰李慧娘。

西安夏声剧社(京剧)入川。

四川省教育厅邀同娱闲社、川剧研究社等，在成都总府街市商会内举办川剧人员训练班。

罗乃予编辑的《川剧选粹》由成都开明书店出版。

9月，川剧折戏剧本集《标准川剧大观》出版。

中华民国三十四年(1945)

成都大戏院演出根据影片《千里送京娘》改编的同名川剧，戏中加唱流行歌曲、电影插曲。

厉家班为参加重庆谈判的国共领导人演出。蒋介石、毛泽东、周恩来出席观看。

山东省省立剧院离川返山东。

中华民国三十五年(1946)

春夏期间，川剧演员天籁病故于成都永乐戏院，因无钱安葬，川剧艺人在永乐戏院义演三个午场，才将其埋葬于五桂桥。

中华民国三十七年(1948)

黄大生、倪冰生率霞光布景公司入川，在成都大戏院演出了有机关布景的京剧《满清三百年》、《血滴子》。

1949年

4月，《川剧大成汇览》出版。

成都悦来戏院上演连台戏《玉狮带》，三益公戏院上演《青城十九侠》，戏中均加唱流行歌曲，跳国际舞。

霞光布景公司分新霞光布景公司、老霞光布景公司。随剧团到四川各地演出《血滴

子》等用机关布景的戏。

1950年

1月7日，中国人民解放军重庆军事管制委员会文管处召开戏曲、曲艺界座谈会。文艺处处长葛洛作报告，说明人民政府对戏曲、曲艺的政策。京剧、川剧、曲艺、杂技代表七十余人参加。

本月，中国人民解放军，成都军事管制委员会文管会文艺处于大华电影院召开影剧、戏曲、曲艺界见面会。白紫池、石天致词，祝贺成都和平解放，说明共产党、解放军对电影、戏剧、曲艺的政策。京剧、川剧、话剧、曲艺界二十余人参加。

重庆的又新、得胜、重庆三个川剧团成立编导小组，分别担负《白毛女》、《血泪仇》、《九件衣》的移植演出工作。

2月，中国人民解放军成都军事管制委员会文艺处派出张达雄、于峰、韩洪生等接管小组，接管了中国国民革命军第三十六军的正声剧社(京剧)易名为新声剧社。并由导演石天排演了《红娘子》、《北京四十天》等剧目。

中国人民解放军成都军事管制委员会派李青、田连登代管三益公剧院，作川剧改革试点剧院。

重庆戏曲、曲艺界七百余人在一川大戏院集会，成立全国戏曲曲艺改进协会重庆分会筹备委员会。选张德成、厉慧良等二十三人为筹委，张德成任主席。

中国人民解放军西南军区政治部京剧院在重庆成立，院长张一然。

中国人民解放军成都军事管制委员会文艺处派李青、张达雄接管中国国民革命军第五兵团所属的由河南灾童剧校师生员工组成的随军剧团。

3月，成都川剧界选出贾培之、周企何为成都市人民代表，出席成都市人民代表会议。

4月，成都戏曲、曲艺改进委员会成立。

4月10日至5月31日，重庆市举办艺人学习会，戏曲艺人七百七十九人参加学习。学习的内容为诉苦、坦白、新艺人的人生观、团结、总结等五个单元。

成都戏曲、曲艺改进委员会采取报告会的方式，组织全市艺人学习，讲授社会发展简史、时事、文艺方针等。

5月，成都戏曲、曲艺改进委员会组织全市各川剧团创作、演出现代戏。在悦来戏院演出了《红杜鹃》，在三益公戏院演出了《小二黑结婚》，在永乐戏院演出了《穷人恨》，在国民戏院演出了《血泪仇》等剧。

6月21日，重庆市文学艺术工作者联合会、重庆市戏曲改进委员会筹委会组织全市戏曲、曲艺团体编导人员四十四人，成立戏曲、曲艺编导委员会，分为六个编导小组。

秋、冬之交时，川西区第一次文学艺术工作者代表会在成都召开，西戎在会上发言，

肯定解放后戏曲团体上演新戏，实行民主管理和组织艺人学习等作法。

8月，河南灾童剧校师生员工，编入中国人民解放军十八兵团，随军进入西藏。

9月，中国人民解放军成都军事管制委员会文艺处将戏曲工作，移交成都市人民政府文教局管理领导。

9月20日，重庆市文教局邀请戏曲、曲艺艺人和西南军政委员会文教部，中国共产党重庆市委员会宣传部、市文学艺术工作者联合会等代表四十八人，总结九个月来的戏曲工作。

10月，《观众报》在重庆创刊。

11月，成都三益公戏院发动艺人戒烟戒毒。采取了启发教育与医疗相结合的方法进行。

11月27日，重庆市和川西区白紫池、张民权、张德成、蔡如雷、厉慧良、韩德裕、王燕成出席了中央人民政府文化部在北京召开的全国戏曲工作会议，贯彻戏改政策。

12月，成都三庆会、永乐、蜀声、蜀育四个班社，二百七十余人联合组成“成都大众川剧院”。院长贾培之、副院长熊金铭。

成都三益公戏院改为公私合营的实验川剧院，成都市人民政府任命李青为院长。

渡口市仁和区平地彝族乡迤沙拉村的二十多名彝族男女青年组成民族花灯剧团，走村串寨进行演出。剧目有《朱买臣休妻》、《劝赌》、《劝闹》等。

1951年

元旦，重庆市实验川剧院成立。张德成任院长、周慕莲任副院长。

元月，成都群众京剧团成立。全团九十余人，刘荣琛任团长、筱虎辰、徐荣良、周天应任副团长。

2月27日，重庆市戏剧工作协会筹委会、戏曲改进会筹备委员会共同召开川剧研究座谈会，探讨川剧源流、派别、发展等问题。参加会议的有张德成等二十余人。

3月，程砚秋在重庆演出《荒山泪》、《汾河湾》等戏。

5月5日，政务院发布了《关于戏曲改革工作的指示》(简称“五·五”指示)，成都、重庆分别成立戏曲工作委员会、戏曲曲艺改进会，贯彻政务院的“戏改”指示。

6月，成都市实验川剧院全体演员分编两个演出队，分赴邛崃县、灌县等地参加土地改革运动。在土地改革中创作演出了《一条牛》、《殷善人》、《人民死敌》等现代戏。

霞光布景公司创建人倪冰生离川赴沪。

9月，西康省(今雅安地区)文艺工作团二队(川剧团)、三队(京剧团)相继成立。

9月24日、25日，重庆市戏曲曲艺改进会，在一川大戏院举办川剧传统戏第一批修改本观摩演出。贾培之、周慕莲、周企何等人演出了《柴市节》、《秋江》等剧目。

12月，西南军政委员会文教部第一次戏曲工作会议于12月5日起在重庆召开。会

议的中心内容是：进一步贯彻全国戏曲工作会议的精神，交流经验，制定本地区的工作方针、任务。参加会议的有川东、川南、川西、川北四个行署及重庆的代表共六百余人。此外，还有云南、贵州等省的代表。重庆市代表有张德成、贾培之、周慕莲、周裕祥、胡裕华、胡漱芳、张民权、谢代、赵粹庭、吴晓雷、唐彬如、车佩新、刘成基、周企何、陈书舫、厉慧良。川东区代表有潘鼎新、王衡岳、席上宾、陆干甫、蔡之风、张德翔等。川南区代表有徐子钦、尹文元、彭原均、蒲松年、温余波、李少华、蔚惠珍等。川西区代表有张达雄、朱影樵、夏阳、阳友鹤、杨云凤、曹国清、徐鸣刚、竞华、廖静秋、蔡如雷、鞠子才、徐之耀、李德才、邹忠新、王官福、蒋俊甫、王少泉等。川北区有黄丹、陈全波、赵蕴玉、林伯晋、唐芳、张笑痴、徐绍清、刘乃斌、夏新培等。大会期间举行了全区戏曲剧种观摩演出。剧目以新编和传统戏修改本为主，传统剧目有《柴市节》、《赠绨袍》、《反徐州》，新编川剧有《夫妻赶场》、《红杜鹃》等。会后，代表们联合为"抗美援朝"捐献"鲁迅"号飞机，义演三天。演出的演员与剧目，川剧有阳友鹤的《刁窗》，杨云凤的《阳告》，竞华的《三巧挂画》，唐彬如的《开井田》，贾培之的《马房放奎》，静环的《盘贞认母》，魏香庭的《杀奢》，筱惠芳的《乔子口》。京剧有刘奎官的《通天犀》，金素秋的《贵妃醉酒》，王少泉的《水帘洞》，潘鼎新的《徐策跑城》。

1952年

毛泽东在《元旦祝词》中，号召在全国范围内开展"三反""五反"运动。重庆市戏曲界成立增产节约委员会。张德成为主任委员，厉慧良、张民权为副主任委员。

元月15日至23日，重庆市戏曲改进会为推广川剧传统戏修改本的上演，特举办川剧修改本的演出。又新、得胜、群众、民友等川剧团演出了《归舟》、《五台会兄》、《桂英打雁》等十八出戏。

春，成都大众剧院 、成都人民剧院分别组成三个演出队。参加西南第三期土地改革工作团，分赴名山县、大邑县、邛崃县、新津县、郫县、灌县等参加土地改革宣传演出。

7月1日，成渝铁路通车，成都市人民剧院演出川剧《成渝铁路四十年》予以庆祝。

9月11日，西南区组成观摩演出代表团，出席第一届全国戏曲观摩演出大会。团长：李长路，副团长：芦耀武、裴东篱。主要成员有张德成、贾培之、周慕莲、吴晓雷、周裕祥、刘成基、周企何、阳友鹤、陈书舫、胡漱芳、戴雪如、姜尚峰、袁玉堃、谢文新、唐彬如、陈淡然、车佩新、胡裕华、曾荣华、竞华、廖静秋、蒋俊甫、熊金铭、杨云凤、许倩云、厉慧敏、周文风。

10月6日至11月14日，第一届全国戏曲观摩演出大会在北京召开。西南代表团川剧队演出了《柳荫记》，获剧本演出一等奖。《秋江》、《评雪辨踪》、《五台会兄》获演出二等奖。陈书舫、周企何获演员一等奖。吴晓雷、袁玉堃、许倩云、阳友鹤、刘成基、曾荣华获演员二等奖。谢文新、陈淡然、戴雪如获演员三等奖。张德成、贾培之、杨云凤、周慕莲

获奖状。张德成、贾培之分别在开幕式、发奖大会上发言，二人还分别应邀参加中国戏剧家协会为庆祝优秀演员获奖举行的宴会和国庆宴会。在这次演出中，首次用女帮腔取代了传统的鼓师、乐队帮腔。

12 月，西南区观摩演出团川剧队到沈阳、天津等地演出。

中国戏剧家协会四川分会成立。

1953 年

1 月 10 日，由“成都大众剧院”更名的“四川省川剧团”成立。

春，四川省文化事业管理局召开全省剧团工作会议，传达政务院和文化部于 1952 年 12 月 20 日发出的“关于整顿和加强全国剧团工作的指示”。介绍戏曲改革特别是川剧改革工作的成就，以及川剧参加首届全国戏曲观摩演出大会的盛况。

4 月—6 月，川剧、京剧演员刘金龙、竞艳、王少泉、牛万顺、筱虎辰、赵建贞、赵培林、刘洪义等参加中国人民解放军赴朝慰问团赴朝鲜前线慰问。筱虎辰、牛万顺立二等功；赵建贞立三等功。演出的剧目有《三岔口》、《拦马》、《起解》等。

4 月，重庆市戏曲改进委员会与市实验川剧院合办川剧帮腔人员训练班。张德成任主任，教师有：杨明良、蔡慰民、李子良、李世仁、陆青云等。男女学员共三十余人，学制一年。

5 月，经西南行政委员会批准，西南川剧院在重庆成立。该剧院是以参加第一届全国戏曲观摩演出的西南区观摩演出团的川剧队和重庆又新川剧团为基础组建的，院长朱丹南。院部下设研究室、办公室和两个演出团。

8 月，西南川剧院附属川剧实验学校在重庆市盘溪成立。张德成任校长，匡文宇任副校长，周裕祥、阳友鹤任正副教务主任。

9 月，中国人民第三届赴朝慰问团第三分团文工团成立。单位有西南川剧院、重庆市实验川剧院、四川省川剧团、成都市川剧团等单位。

10 月 4 日，西南川剧院在完成赴朝鲜慰问的任务后，返回北京，并在中南海等地演出。后又应上海市长陈毅的邀请去上海演出。途经南京及返川经西安时均进行演出。演员有：陈书舫、周企何、吴晓雷、陈淡然、阳友鹤、曾荣华、许倩云、刘成基、戴雪如、袁玉堃、谢文新、蒋俊甫等。演出剧目有《秋江》、《五台会兄》、《评雪辨踪》、《柳荫记》、《赠绨袍》、《做文章》、《帝王珠》等。

11 月，西南军区政治部京剧院在重庆上演新编京剧《夜明珠》，编剧张一然。

本年，雅安市成立文化茶社。主要成员有：彭海清（面娃娃）、罗天明、张碧玉等。运用四川扬琴、清音唱腔和川剧表演程式，排演了一批传统戏曲剧目，如《双推磨》、《拷红》、《葛麻》等。

四川省文化局成立戏曲研究室，并创办内部刊物《戏剧通讯》。

成都、雅安、自贡、泸州、南充、乐山、宜宾、内江、绵阳、永川等地区分别成立了国营川剧团。

1954年

2月，四川省川剧团、成都市川剧团联合组成演出团，参加“全国人民春节慰问人民解放军代表团”赴阿坝、凉山等地慰问演出。

春节，四川省文化事业管理局、省文学艺术工作者联合会、省音乐家协会主持，并由羊路由负责，组织四川省川剧团、成都市川剧团演员及音乐人员，对川剧高腔加伴奏进行了探索，剧目有《柳荫记》中《祝庄访友》一折。演唱的演员有：刘瑞蓉、周文风、晓艇、筱舫。

贾培之当选为第一届全国人民代表大会代表。

6月，文化部发出加强民间职业剧团的领导和管理的指示。全省展开对民间职业剧团的普查登记，登记的民间职业剧团计有一百三十五个。

6月中旬，全国人民慰问人民解放军代表团在成都军区大礼堂演出。其中有李少春主演的《闹天宫》，叶盛章主演的《盗银壶》，李金泉主演的《岳母刺字》，黄玉华、叶盛章主演的《秋江》。

陈书舫参加中国文化代表团到苏联参观访问。

9月，四川省川剧演出团为第一届全国人民代表大会演出。参加的演员有：张海舟、曹国清、刘荣琛、周海滨、陈全波、蓉花(贵阳市)、许倩云、戴雪如、薛绍林、刘瑞蓉、周文风、筱舫、周学如、熊正堃、熊金铭等九十余人。演出的剧目有《临江宴》、《御河桥》、《三击掌》、《拷红》、《双拜月》、《闹都堂》、《拷陶》、《扫松》、《金山寺》、《审吉平》。

西南川剧院在重庆以《双拜月》进行戏曲音乐改革的探索。参加单位有：重庆市实验川剧院、重庆群众川剧团、重庆市文化局音乐工作组、重庆市文工团。

南充地区举行南充、西充、南部等县民间灯戏会演。

舞台记录片《川剧集锦》由北京电影制片厂摄制完成。集锦包括周企何、陈书舫演出的《秋江》，曾荣华、许倩云演出的《评雪辨踪》，吴晓雷、陈淡然演出的《五台会兄》。

11月28日，川剧演员贾培之在成都逝世。全市京剧、川剧、曲艺数百人为贾培之护灵送葬。

12月，成都锦江剧场落成。

舞台记录片《川剧集锦》在重庆市上映。

1955年

四川省川剧剧目鉴定委员会成立。委员会由文化部门领导、新文艺工作者、专家、著名老艺人相结合的办法组成。成都、重庆两地分设办公室负责日常工作。中央文化部和中华全国文学艺术工作者联合会特派名作家赵树理，戏剧家赵慧深、晏甬、张东川，音乐

家沙梅来川指导。省、市文化局的领导杨吉甫、彭长登、朱丹南等同志参加了鉴定委员会的领导工作。委员会先后通过舞台演出，全省共鉴定了三百七十六个剧目。编印了《川剧鉴定演出剧本选》共十一集。出版社出版的各种剧本总印数达四百四十七万五千多册。此次川剧传统剧目鉴定活动被称为四川戏曲的“一次壮举”。

4 月，四川省文化事业管理局抽调各地新派到剧团工作的干部六十名，在四川省文化艺术干部学校学习三个月，帮助这批干部了解剧团工作的规律并学习戏曲业务知识。

川剧演员周裕祥前往北京参加由文化部举办的由苏联戏剧专家列斯里任教的导演训练班，学习斯坦尼斯拉夫斯基体系。

4 月，西南行政委员会撤消。西南川剧院移交四川省领导，更名四川省川剧院。

5 月，音乐家沙梅创作的“川剧锣鼓联奏”在成都排演。四川省川剧院、四川省民族歌舞团、成都军区政治部战旗文工团、四川省音乐学院乐队参加演奏。

四川省川剧院正式成立，由西南川剧院、四川省川剧团、四川省文化局戏曲研究室合并组成。院部设在重庆，下设三个演出团，一、三团在重庆，二团在成都，院长张德成。

巴塘藏戏团到康定、成都演出康巴藏戏。

1956 年

春节期间，川剧名老艺人在重庆市实验剧场举行联合公演。参加演出的有：张德成、周慕莲、潘云程、白玉琼、杨云凤、唐彬如、张宏恩、薛艳秋、琼莲芳、胡漱芳、周裕祥、梅春林、邓蕖如、薛义安。演出剧目有《赠绨袍》、《情探》、《泾河牧羊》、《打金枝》、《断桥》等二十八个戏。

5 月，原一川京剧团经重庆市人民委员会批准为国营剧团，更名为重庆市京剧团。市文化局副局长李衡兼任团长，厉慧敏为副团长。

6 月，文化部委托中国戏曲研究院举办第二届戏曲演员讲习会，四川省去参加学习的川剧演员有：周企何、阳友鹤、刘成基、袁玉堃、曾荣华、谢文新、陈桂贤、邓先树、陈全波、许倩云、竞华、陈淡然、罗开新、刘荣琛、张海舟、张惠霞、高凤莲、曾志林、邱福新、李笑非等四十余人。

8 月，原西南川剧院附属川剧实验学校由重庆市迁至成都市，改名为四川省川剧实验学校。

11 月，四川省第一届青少年戏曲会演在成都举行。九个演出单位获集体奖、一百多名青少年演员分别获演员一、二、三等奖。

12 月，重庆市第一届戏曲会演 6 日至 21 日举行。参加演出的单位有本市各川剧团、京剧团、光明越剧团和省川剧院一团等十三个单位。演出了川剧《芙奴传》、《谭记儿》，京剧《穆桂英》，越剧《三看御妹》等三十七个剧目。会演期间川剧老艺人作了示范演出。大会对周慕莲、刘成基、白玉琼、陆青云、厉彦芝、赵瑞春等二十五名老艺人颁发荣誉

奖。四川省川剧院一团、市川剧院一团、市京剧团等五个单位获演出奖。厉慧敏、李文杰、姜尚峰等九十四名演员获演员一、二、三等奖。周裕祥、邹西池获导演奖。李子良、李世仁、郑伯昌等四十二名获音乐奖。

1957年

1月，成都市川剧团赴全国巡回演出，剧团先在北京演出五十九场，后又在天津、济南、上海、徐州、郑州、洛阳、西安等市演出二百一十四场。主要演员有司徒慧聪、静环、杨淑英、李笑非、易征祥、秦裕仁、陈禹门、罗玉中等。演出的剧目有《拉郎配》、《谭记儿》、《一只鞋》、《穆桂英》、《杜十娘》、《萝卜园》、《耐冬花》等十个大戏和《美洞房》等六十个折子戏。

3月，四川省文化局委托四川省戏曲研究所、重庆市文化局和重庆市戏曲工作委员会，先后在重庆市和四川省川剧实验学校举办了两次全省戏曲演员讲习会。为期两个月，参加学习的人员共约三百人。张德成、周慕莲、周海滨、萧荣华等多名老艺人讲授川剧表演艺术、唱腔、音乐等。

4月10日至24日，文化部召开第二次全国戏曲剧目工作会议，提出对传统剧目应采取“全面挖掘、分批整理、结合演出、重点加工”的办法后，川剧《南华堂》等戏在四川上演。

6月，重庆市川剧一团，赴武汉、黄石、南京、上海、济南、北京等十四个城市演出，演出的剧目有《焚香记》、《幽闺记》、《琵琶记》、《芙奴传》、《放裴》、《盗银壶》、《牛皋扯旨》、《刁窗》、《青梅赠钗》、《醉隶》、《文武打》等大小剧目一百多个。

《川剧传统剧目汇编》编辑室在成都成立。陆续编辑出版了川剧传统剧目三十三辑。

7月21日，戏曲界全国人民代表大会代表、著名川剧演员陈书舫同梅兰芳等联名发表文章，向全国戏曲界倡议：提高戏曲质量，不演坏戏。

同月，《文艺报》发表社论《更坚决、更深入地开展反右派斗争！》

著名川剧演员廖静秋主演的川剧艺术片《杜十娘》由北京电影制片厂拍摄完成。

1958年

2月，周信芳率上海京剧院、上海新民京剧团联合巡回演出团来四川省演出，首演在成都军区影剧院，演出的剧目有《追韩信》、《徐策跑城》、《四进士》等。在蓉期间周信芳还专程去“四川省荣誉军人学校”进行慰问演出。

3月，周信芳一行到重庆，在解放军剧院演出。

川剧演员廖静秋逝世。《光明日报》发布消息。省内外各地不少演员及艺术团体发来唁电。

5月，尚小云剧团来四川省巡回演出，首演在成都剧场。演出的剧目有《汉明妃》、《红鬃烈马》、《梁红玉》等。随后赴自贡市、重庆市、万县等地演出。除演出外，尚小云还

与当地的文艺团体作了艺术交流，示范表演。并收成都市京剧团段丽君，万县市京剧团华香芩为徒。

四川省派重庆市川剧院夏廷光，重庆市京剧团周慧江，四川省川剧团熊正堃，成都市川剧团刘成钧等，参加文化部委托中国戏曲研究院举办的导演训练班学习，学期半年。

7月，四川省、云南省、贵州省协作会议在成都召开。参加会议的有：四川省文化局副局长彭长登，云南省文化局副局长杨明，贵州省文化局局长陈杰，重庆市文化局副局长萧秦、成都市文化局副局长郝力民。会议着重讨论了三省文化艺术交流、互相支援等问题。经过研究讨论协定：四川省将成都新光川剧团支援给云南省，将成都市群众京剧团支援给贵州省。

四川省川剧院，将所搜集的川剧演员1934年至1941年先后在上海、重庆由胜利公司、百代公司录制的川剧唱片一百三十余张全部重新翻录。其中有：张德成、阳友鹤的《别宫出征》；张德成的《双金丹》、《二子乘舟》、《困夹墙》；白玉琼与唐广体的《春陵台》、《前后帐会》、《出北塞》、《三祭江》；黄佩莲与白玉琼的《二鬼上路》、《九华宫》、《访友》、《北邙山》；天籁的《北海祭祖》、《祭岳》、《大盘山》、《八件衣》、《长生殿》；姜尚峰的《金钗钿·哭尸》、《情探》；李惠仙的《出北塞》、《百宝箱》、《平西夏》、《彩楼记》及薛艳秋、贾培之、张惠霞、杨云凤的唱片。

8月20日至9月，四川省文化局在成渝两地举行戏曲现代剧目联合公演和戏曲表现现代生活座谈会。参加会议的有：中国戏曲研究院、四川大学、四川师范学院文学系、四川省文学艺术工作者联合会、四川日报、成都日报、四川人民广播电台、四川省文史馆等单位的代表约四十余人，四川省各县、州、市代表一百二十人，总计为一百六十余人。历时十五天。贵州、云南省也派人来参加了会议。

渡口市仁和区平地彝族乡迤沙拉村民族花灯剧团改为平地公社文艺宣传队。

四川省文化局在成都举行现代戏调演，参加演出的单位及演出的剧目有四川省川剧院二团的《丁佑君》、《老当益壮》；成都市川剧团的《跃进图》；成都市京剧团的《白毛女》、《关不住的姑娘》、《女队长》；重庆光明越剧团的《朝阳沟》；群众川剧团的《农村姑娘》、《下放了的爱人》、《缝衣》。四川省演员讲习班演出了《三里湾》。调演期间传达了文化部"戏曲表现现代生活座谈会"的精神。

四川省文化局组织省级文艺团体"大炼钢铁"，炼钢厂设在青羊宫，厂名：百花炼钢厂，厂长张达雄。参加炼钢的单位有省文化局机关、省川剧院、省人民艺术剧院、省歌舞团等。

10月，四川省川剧院、成都市川剧团赴湖北省武昌市为中共八届六中全会演出。剧目有《做文章》、《点将责夫》、《金山寺》、《三瓶醋》、《西川图》、《闹齐庭》等。主要演员有周

企何、周裕祥、陈书舫、杨淑英、许倩云等。

张德成主演的《单刀会》、《渡蓝关》、《孝孺草诏》由北京电影制片厂拍摄成艺术教学片。

11月，四川省戏曲研究所与四川省川剧院研究室合并成立“四川省戏曲研究所”。席明真任所长，下设：研究室、剧本文学组、音乐组、资料组、表导演组、舞美组等。

《四川戏曲》创刊（月刊），中共四川省委宣传部副部长李亚群任主编。

12月，经中国共产党四川省委员会批准，撤消“四川省川剧院”的建制。该剧院所属三个演出单位，分别下放重庆、成都两市领导。

12月，巴塘降嘎冉藏戏团代表四川省，去云南参加文化部召开的全国少数民族戏曲调演。演出了《朗萨雯波》，并被评为优秀节目。获奖旗一面，上有“雪山红牡丹”。文化部副部长夏衍提议：巴塘降嘎冉藏戏团更名为巴塘藏戏团。

1959年

1月14日，成都市川剧院正式成立。由原四川省川剧院二团和成都市川剧团组合而成。全院演职员工共三百多名，有三个演出团，即一、二团和青年川剧团。青年川剧团对外的名称是“成都市青年川剧团”。

4月，《四川戏曲》并入四川省文联刊物《草地》。

7月，中国川剧团赴波兰、捷克斯洛伐克、保加利亚、德意志民主共和国进行为期四个月的访问演出。参加的演员有：周裕祥、陈书舫、胡漱芳、袁玉堃、许倩云、蔡如雷、杨淑英、李慧仙、张巧凤、刘世玉、余果冰、戴雪如、胡明克、李笑非、唐云峰等。中共四川省委宣传部长明郎任团长，四川省文化局副局长朱丹南任副团长。演出的剧目有《秋江》、《点将责夫》、《金山寺》、《拦马》、《焚香记》、《芙奴传》、《人间好》等。

9月，原遂宁专区川剧团调往西藏，改名为西藏川剧团。

9月21日，四川省青年川剧演出团赴京参加中华人民共和国建国十周年献礼演出。之后到上海、西安、河南、广州、海南岛等地演出。该团是以成都市川剧院的青年川剧团与四川省川剧实验学校首届毕业实习生组建的。由成都市文化局副局长张达雄任团长。演员有崔亚欧、胡小凤、罗玉中、蓝光临、筱舫、晓艇、竞艳、舒元卉、黄素芬、张光茹、冯玉芬、燕凤英、王竹慧、邱明瑞、黄学成、王道正、墉方荣等九十九人。艺术指导：刘成基、竞华、曾荣华、阳友鹤。演出剧目有《拉郎配》、《白蛇传》、《鸳鸯谱》、《萝卜园》、《借亲配》、《东窗修本》、《跪门》、《思凡》、《别洞观景》、《酒楼晒衣》等。同时，由四川省文化局主持在北京举办川剧艺术资料展览，展览建国十年来川剧改革的艺术成就。

在成都为庆祝中华人民共和国成立十周年和接待来四川的外宾，由中共四川省委宣传部副部长李亚群主持，从南充、雅安地区及成都市川剧院抽调部分演职员工组成一个演出团，以神话传统戏《金霞配》为基础，由范光翔执笔改编成《碧波红莲》，导演邓先

树。先后为来自苏联、匈牙利、美国、法国、英国、日本等五十多个国家的外宾演出。

川剧艺人阳友鹤、曾荣华、邓纂如、黄开文到西安、太原传艺交流。

易征祥在中国人民解放军艺术学院歌舞系任教。

渡口市仁和区平地彝族乡迤沙拉村民族花灯剧团撤消，演员回到农村从事业余演出活动。

1960 年

2 月，陕西省戏曲演出团，以省委宣传部副部长叶光宇为团长，西安市文化局局长刘侠僧为副团长一行一百八十人来成都作短期公演。演出团包括秦腔、眉户剧、碗碗腔三个剧种。秦腔演出剧目有《游西湖》、《三滴血》、《赵氏孤儿》。眉户剧有《梁秋燕》、《曲江歌女》。碗碗腔有《金琬钗》、《白玉钿》。在成都剧场共演九场。演出期间向成都市川剧院学习了《点将责夫》、《秋江》、《花云射雕》等剧目。成都市川剧院亦向演出团学习了《游西湖》、《三滴血》、《赵氏孤儿》、《白玉钿》等剧目。

2 月，四川省文化局举行全省川剧老艺人示范演出。底班是合川川剧团。参加演出的老艺人六十余人，演出剧目六十多个。

3 月，成都市京剧团赴北京、上海、安徽、江苏、山西等地作为期五个月的巡回演出。演员有筱月亭、王少泉、段丽君、张燕华、筱樊春楼、蒋叔岩、尹少桐、王美蓉等。演出的剧目有《钟离春》、《蔡文姬》、《杨八姐智取金刀》等。

3 月 15 日，川剧演员刘成基到北京，在文化部委托中国戏曲学院举办的“梅兰芳表演艺术研究班”中担任业务教师，进行示范演出和传授表演艺术，为期三个月。

夏，上海越剧院傅全香、范瑞娟等三十余人来四川，先后在成都、重庆两市演出。剧目有《梁山伯与祝英台》等。

7 月，四川省文化局委托重庆市文化局举办川剧青年演员进修班。负责川东片六个地市（南充、达县、江津、涪陵、万县、重庆）的青年演员业务进修。

同月，吉林省吉剧团派出一批演员来四川进行为期半年的学习。经四川省文化局安排，该团一行七人到雅安川剧团、成都市川剧院随团学艺，学习川剧各行当的表演技巧，和《拦马》等优秀剧目。

9 月，重庆市川剧院赴广州为中国出口商品交易会演出，并于 25 日起在深圳演出四场。主要剧目有《碧波红莲》、《绣襦记》、《荷珠配》等。

山西新艺晋剧团落户四川成都，更名为成都新艺晋剧团。

四川省实验川剧团成立，该团以四川省川剧实验学校首届毕业生为底班组建。

南充灯戏剧团成立。

1961 年

重庆市川剧院在北京演出《荷珠配》，陈毅、郭沫若对《荷》剧的修改，作了重要讲话。

1962年

3月，中共中央、国务院在成都金牛坝召开我国驻各国大使会议。省、市川剧院及省、市曲艺队为会议演出。川剧有《金山寺》、《点将责夫》、《乔子口》等。主要演员有黄素芬、蒋立元、杨淑英、竞华等。

6月，川剧《乔太守乱点鸳鸯谱》由峨眉电影制片厂拍摄成电影。编剧吴伯祺、周静。导演张波。艺术指导刘成基。主要演员刘成基、司徒慧聪、罗玉中、晓艇、筱舫、戴雪如、崔亚欧、阳抚等。

本月，四川省第一次戏剧工作者代表大会召开。会间正式成立了中国戏剧家协会四川分会。省文学艺术工作者联合会党组成员、省文化局副局长朱丹南任中国剧协四川分会主席。

9月，成都市川剧院受中共四川省委的委托，在成都举办了小生、丑脚表演辅导班，历时四十五天。参加的地区有绵阳、温江、雅安、乐山、内江、宜宾、西昌等地四十名小生、小丑演员。学习了水袖、褶子、官衣、马鞭、灯影身法、面部肌肉、眼神等基本功、表演程式和唱腔等。刘成基、周企何、赵炳林、黄宗池等主讲艺术理论，同时还排演了《疯僧扫秦》、《赠绨袍》、《秋江》、《劝夫》等十二个折子戏。

12月，南充地区举行业余灯戏调演。

12月24日，成都市川剧院演出团一行一百零七人启程到北京、天津、济南、徐州、蚌埠、南京、上海等十六个城市作历时七个月的巡回演出。主要演员有周企何、司徒慧聪、杨淑英、静环、谢文新、薛绍林、李笑非、唐云峰、蓝光临、筱舫、晓艇等。演出的剧目有《红岩》、《白蛇传》、《燕燕》、《秀才外传》、《夫妻桥》、《谭记儿》等大小六十个戏。同时还表演了川剧的表演程式套子如："褶子"、"蚊帚"、"扇子"、"水袖"等。

1963年

3月1日，赵循伯（重庆市川剧院）、徐文跃（成都市川剧院）、罗祥勋（四川省实验川剧团）、徐公堤（永川专区川剧团）抵北京，参加由文化部责成中国戏曲学院举办的戏曲编剧讲习会。

4月10日至5月4日，荀慧生京剧团首次到成都公演。先后在成都剧场，锦江剧场演出了《红娘》、《辛安驿》、《金玉奴》、《玉堂春》、《佘赛花》、《诓妻嫁妹》、《花田八错》、《荀灌娘》、《红楼二尤》、《元宵迷》、《钗头凤》、《英杰烈》等。在成都期间，荀慧生向全市艺术团作了表演艺术专题讲座。后带京剧团赴自贡、重庆等地演出。

11月，中共四川省委宣传部和四川省文化局在温江召开了三并举剧目工作会议。

同月，中共四川省委邀请关肃霜率云南京剧院来川做示范演出。在成都演出的剧目有《白蛇传》、《谢瑶环》、《战洪州》等。后又赴重庆演出。

四川省文化局召开戏曲编导会议。杜心源在会上讲话，代表中共四川省委号召各地

剧团都要排演《夺印》，要当成“政治任务”来完成。

1964年

5月，秀山花灯歌舞团成立，李树广任团长，陈翠生、王庆富、周长松任副团长，演员由四川省歌舞团、西南铁路文工团、成都、重庆两地文艺骨干二十余人及原秀山辰河剧团部分演员组成。

6月5日至7月31日，全国京剧现代戏观摩演出大会在北京举行。四川省派出以潘鼎新为负责人的观摩学习组。学习排练了《智取威虎山》、《革命自有后来人》、《洪湖赤卫队》等剧目。

9月，西南地区话剧、地方戏观摩演出大会在成都举行。来自西南地区各省、市的观摩演出团代表一千七百多人。四川省参加观摩演出大会的单位和剧目(戏曲部分)有：四川省现代川剧实验团的《急浪丹心》，成都市川剧院的《许云峰》、《南方风雷》，重庆川剧院的《龙泉洞》、《嘉陵怒涛》，达县地区川剧团的《管得宽》，雅安地区川剧团的《帮亲人》，温江地区川剧团的《金钥匙》、《她也不走了》等。川剧现代戏《急浪丹心》、《帮亲人》、《管得宽》被评为优秀剧目。

12月，川剧现代戏《金钥匙》，由长春电影制片厂拍摄成电影。

12月，四川省组成“成昆铁路职工慰问团”，赴成昆铁路沿线和云南边防，为铁道兵和边防部队进行慰问演出。参加慰问团的艺术单位有四川省现代川剧实验团、成都市川剧院、宜宾地区青年川剧团等。演出剧目有《金沙江畔》、《管得宽》、《两块六》、《两亲家》等现代戏。

1965年

四川省各市、地戏曲团体先后去农村参加社会主义教育运动。

6月，西藏川剧团调回四川，更名为绵阳专区川剧二团。

9月，西南区话剧、地方戏观摩演出大会在成都举行。到会代表一千七百多人。川剧演出的剧目有：《嘉陵怒涛》、《龙泉洞》、《许云峰》、《急浪丹心》、《金钥匙》、《她不走了》、《帮亲人》、《红姐妹》、《管得宽》等。同年底《金钥匙》由长春电影制片厂拍成电影。

1966年

6月，川剧现代戏《急浪丹心》、《帮亲人》、《管得宽》经四川省文化局推荐到北京汇报演出。

1967年

本年，“文化大革命”全面展开，省、市、县大部分戏曲剧团的工作处于瘫痪状态，许多地方成立了“毛泽东思想宣传队”。

1968年

四川省各文艺团体开展“斗、批、改”运动。工宣队、军宣队分期分批进入戏曲团体。

四川省革命委员会在大邑县安仁镇举办“省级文艺界毛泽东思想学习班”，刘吉庭、张西挺分任正副组长。省川剧院、省曲艺团、省川剧学校等单位集中学习班搞“斗、批、改”和“清理阶级队伍”。

1969年

革命样板戏《红灯记》川剧剧组成立并演出。

9月，四川省革命委员会宣布大邑县安仁镇毛泽东思想学习班撤消。文艺界回单位继续搞“斗批改”运动。

1971年

四川省革命委员会核心领导小组发出《关于对调整、重建文艺队伍请示报告中有关问题的意见》(川核发(1971)99号)文件。

四川省川剧院撤消，部分人组成《红灯记》剧组，四川省川剧学校和各地市、县级剧团被撤消，个别幸存的剧团，只准学演“革命样板戏”。

1972年

四川省革命委员会组织“十大宣讲团”，省川剧团部分人员到达县、平昌县等地宣讲中国共产党第十次全国代表大会的精神。

12月15日，上海京剧团《智取威虎山》剧组在成都东方红大礼堂(即锦江大礼堂)演出。

1973年

1月10日，根据四川省革命委员会“川革发(1973)4号”文件，成立四川省五七艺术学校。艺校设置京剧、川剧、歌舞、话剧、器乐等五个专业。开学日期从1972年算起。

四川省文化局，抽调成都、重庆两市川剧团演职员五十名与四川省川剧团、专县川剧团部分演员组成四川省川剧《杜鹃山》剧组。

1974年

11月，中共四川省委批示：要重庆市举办革命现代京剧《杜鹃山》学习班。成都市举办革命现代京剧《平原作战》学习班。万县、南充、雅安、乐山、绵阳、泸州等十三个专、市、县共三百余人参加学习。

四川省文艺调演在成都举行。

1975年

春节，四川省《杜鹃山》(川剧)剧组进京演出。

4月22日，四川省文化局发出川文党(1975)40号文件，关于解决川核发(1971)99号文件在试行中出现问题的请示报告。

5月，中国京剧院《红色娘子军》剧组来四川演出。

1976 年

文化部举办“农业学大寨”的专题调演，指令各地创作演出所谓与“走资本主义道路的当权派”作斗争的剧目。自贡市川剧团创作和演出的川剧《炮火连天》被中央文革文艺组选定，四川省文化局调该剧到成都演出，并决定其为四川省参加“全国农业学大寨”专题调演的剧目。

1977 年

5 月，内江市、达县地区川剧团先后上演《十五贯》，观众似潮。因无“开禁通知”，被迫停演。内江市、万县市川剧团上书国务院文化部进行申诉。

6 月，文化部艺术局领导小组复电四川省文化局：“内江市川剧团问及《十五贯》能否上演之事，《十五贯》是毛主席和周总理生前所肯定的，至于何时开放，中央尚无正式决定和通知。”

复电后，内江市、万县市、达县地区川剧团继续上演《十五贯》。

11 月，四川省文艺创作会议在成都召开，讨论戏曲的恢复发展。随之，各地被解散的川剧团体先后恢复。

1978 年

1 月 7 日，根据“川革发(1978)11 号文件《关于加强川剧工作的请示报告》”的精神，撤消四川省五·七艺术学校，恢复四川省川剧学校、四川省川剧艺术研究所和建立四川省舞蹈学校。

春季，邓小平来川，对传统剧目的开放作了重要指示。提出可以挑一些优秀剧目去电视台播放。

2 月 3 日，四川省文化局发出艺文(1978)1 号文件。开放了第一批优秀传统剧目，其中有《拦马》、《迎贤店》、《拷红》、《五台会兄》、《金山寺》等。

6 月，四川省文化局为了贯彻中共中央宣传部 1978 年 1 号文件，转发文化部党组《关于逐步恢复上演优秀传统剧目的请示报告》，召开了全省川剧工作会议。经中共四川省委宣传部批准，四川省文化局公布了第二批开放剧目。其中有川剧现代戏《宜宾白毛女》、《红岩》、《激浪丹心》、《龙泉洞》等十三个；传统剧目：《柳荫记》、《御河桥》、《焚香记》、《芙奴传》、《谭记儿》、《乔老爷奇遇》等三十一个。在开放传统剧目的同时，将陈书舫、袁玉堃合演的《送行》；周企何主演的《迎贤店》；许倩云、唐云峰合演的《柜中缘》等三出戏由峨眉电影制片厂拍摄成艺术影片，定名为《川梅吐艳》。

9 月 18 日，四川省文化局发出(1978)29 号文件，正式公布了恢复上演的第二批三十一个优秀传统戏和十四个推荐上演的川剧现代戏剧目。

11 月，四川省文艺调演在成都举行。参加调演的剧目共二十五个。其中大戏有《西州恨》、《红军渡》等；小戏有《修不修》、《春晓》、《巧相逢》等。《巧相逢》与《春晓》分别获得

剧本奖和演出奖。

1979 年

3 月 25 日，四川省川剧院组成以陈书舫、周裕祥、周企何为首的慰问演出团，随中央慰问团赴云南前线，为参加中越边境自卫反击战的战士进行慰问演出。

7 月，川剧《卧虎令》、《修不修》进京参加建国三十周年文艺调演。

7 月，音乐家沙梅来四川进行川剧实验改革，将传统戏《红梅阁》改编成《红梅赠君家》，成都市川剧院在锦江剧场实验演出。

1980 年

3 月，《川剧艺术》(季刊)创刊。

四川省文化局剧目工作室《剧作》(内部刊物)创刊。

6 月，中国戏剧家协会四川分会召开第二次代表大会，选举产生第二届领导机构。(二届理事会理事一百一十一人，常务理事二十一人)阳友鹤任名誉主席、叶石任主席、伍陵、席明真、李累等十人任副主席。

9 月至 10 月，文化部文学艺术研究院录相室，受四川省文化局委托，由刘念兹带领，先后到重庆、成都为川剧老艺人录相。导演李愚、副导演刘淑兰。先后录了《打神》、《议剑》、《吵闹》、《堂会三拉》、《逼侄赴科》、《八百桌》、《登舟画梅》、《赏夏》、《夜访三郎》、《踏纱帽》、《铁笼山》、《北邙山》、《佘塘关》、《打红台》、《豫让桥》、《晏婴说楚》、《醉隶》等折子戏五十九个剧目。参加录相的老艺人有杨肇安、胡漱芳、张树芳、袁玉堃、李文韵、刘裕能、邹西池、金震雷、李侠林、陈桂贤、周裕祥、周企何、陈书舫、阳友鹤、杨云凤、梅春林、邓先树、韩成之、王清濂、静环、曾荣华、谢鹏飞、秦裕仁、辛大全、蔡如雷、戴学如、熊金铭、仰平邦、李绍林、唐笑吾、彭海清、陈全波、刘成钧、王地雷、易征祥、许倩云、高凤莲、萍萍、许思惠、车佩新、刘卯钊、笑非、尊英、一笑、周学如、田国忠。

10 月，四川省戏曲编剧进修班和戏曲导演进修班分别在成都开办。

11 月，著名川剧表演艺术家阳友鹤(艺名筱桐凤)舞台生活六十年纪念活动在成都隆重举行。吴雪代表文化部给阳友鹤发了纪念奖状。

12 月，四川省川剧院演出团赴香港演出《白蛇传》等剧。

重庆市京剧团到北京、天津、大庆等地巡回演出。

重庆市越剧团赴上海，在光华剧场演出《芙奴传》(根据同名川剧移植)等剧。

甘孜各地恢复藏戏演出。

1981 年

3 月 31 日至 4 月 15 日，中国舞蹈家协会四川分会在成都举办了戏曲舞蹈训练班，学员除本省各地、市、州歌舞团（文工团）外，还有北京、黑龙江、上海、广州等地的学习人员共三十五人。阳友鹤、周裕祥、邓先树、易征祥应邀教授川剧表演艺术的

各种程式动作。

5月20日，四川省优秀文艺作品授奖大会在成都举行。优秀现代川剧《四姑娘》等三十五部作品获奖。

5月，甘孜州、巴塘县举行四川省首届藏戏会演。

9月22日，《四姑娘》剧组一行八十人，由省文化局副局长伍陵为领队，四川省川剧艺术研究院院长席明真任艺术指导，在中共自贡市委宣传部副部长王凯歌、市文化局局长王德文等率领下，赴北京参加了文化部举办的“全国戏曲现代戏观摩演出”。获得优秀演出奖。

1982年

3月，四川省戏曲现代戏创作经验交流会在成都召开，会间自贡市川剧团演出川剧现代戏《四姑娘》。

5月，雅安川剧团、乐山川剧团、达县川剧团创作演出的《小蜂王》、《5·7》、《种瓜得豆》等小川剧，参加四川省首届儿童剧调演大会，获演出奖。

7月，中共四川省委批转四川省文化局党委《关于振兴川剧的请示报告》即“川委办(1982)53号文件”。提出了“振兴川剧”的口号。同时，决定成立川剧领导小组。聘请任白戈、马识途为顾问，中共四川省委宣传部代部长沈一之任组长，副部长严永洁、四川省文化局局长邓自力任副组长；伍陵、郝超、席明真、阳友鹤、陈书舫、袁玉堃、邢秀田等为小组成员。文件中还决定将省川剧研究所改为川剧艺术研究院，四川省川剧院改为四川省实验川剧院，强调以两院一校（省川剧学校）为基地，做好“抢救、继承、改革、发展”工作。

8月，四川省川剧领导小组召开成渝两市及省属川剧单位座谈会，贯彻中共四川省委关于“振兴川剧”的指示。

9月5日至13日，四川省川剧工作座谈会在成都举行。出席会议的有各地、市、州的宣传部长，文化局长及部分名老艺人，部分地区川剧团负责人以及编剧、音乐、舞美、评论工作者等二百余人。会上中共四川省委副书记聂荣贵、宣传部代部长沈一之作了重要讲话。宣传部副部长、省川剧领导小组副组长严永洁在大会闭幕式上作了会议总结。提出今后要认真贯彻文艺为人民服务、为社会主义服务的方向和“百花齐放、推陈出新”的方针。全面抢救、继承、改革、发展川剧艺术，其重点是狠抓剧本和队伍的建设。希望全省川剧工作者齐心协力，为振兴川剧做出新贡献。会间，还作出了1983年春举行川剧调演的决定。

12月，芦山县文化局业余演出队创作的花灯戏《憨哥想娃娃》（编剧钟坚、地山，导演佟锦波、汪国霞），参加四川省计划生育文艺调演，获二等奖。

文化部、中国戏剧家协会联合举办的1980年至1981年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本评奖揭晓，川剧《四姑娘》、《易胆大》、《点状元》获优秀剧本奖。

剧　种　表

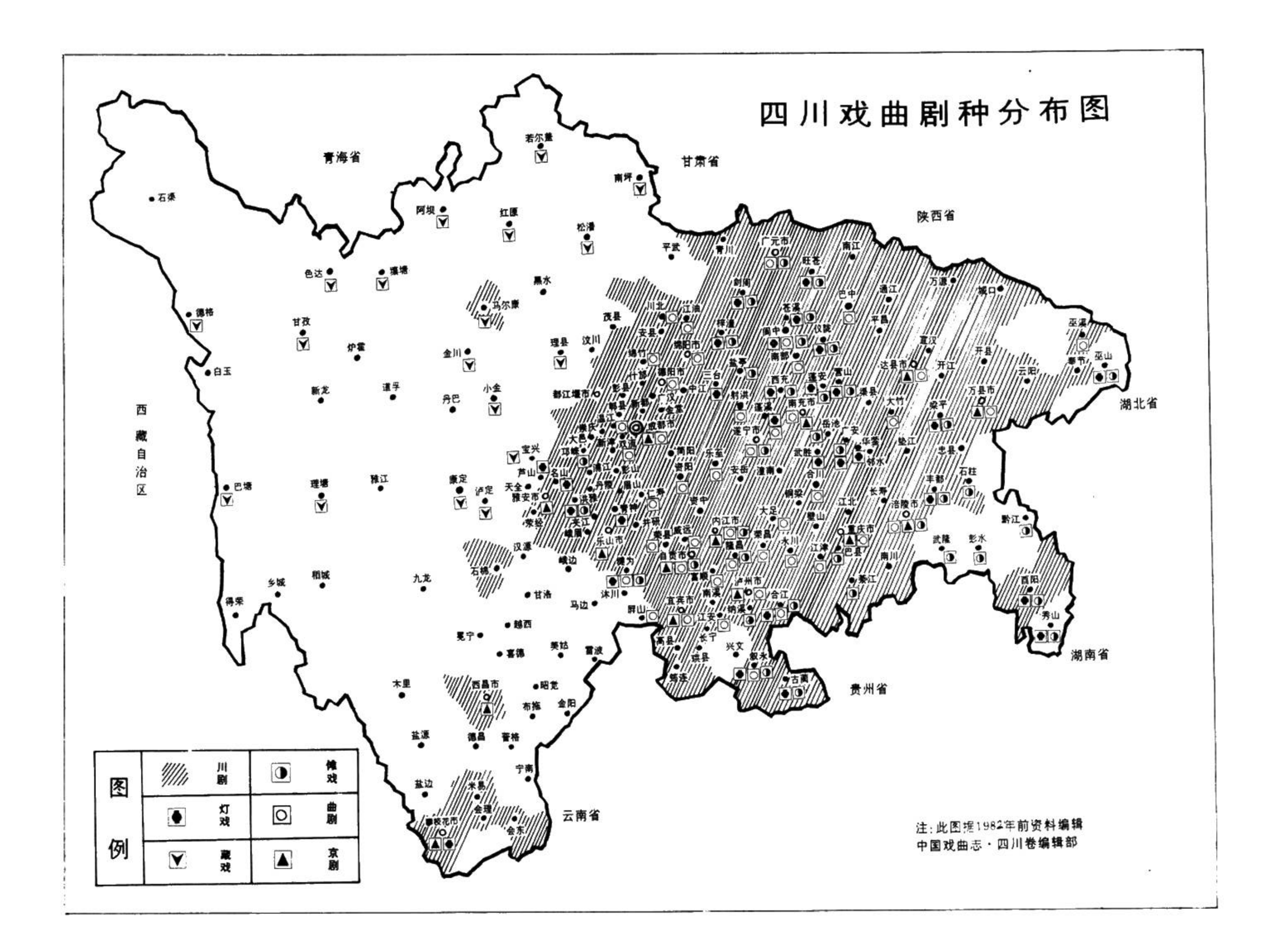
<table>
<tr><th colspan="2" rowspan="2">名称</th><th rowspan="2">别名</th><th rowspan="2">主要声腔</th><th colspan="2">形成或传入年代</th><th colspan="2">流布</th><th rowspan="2">存在情况</th><th colspan="2">专业剧团</th><th rowspan="2">备注</th></tr>
<tr><th>年代</th><th>地点</th><th>省内</th><th>省外</th><th>剧团</th><th>人数</th></tr>
<tr><td colspan="2">川剧</td><td></td><td>昆曲
高腔
胡琴
弹戏
灯调</td><td>始于清代</td><td>四川</td><td>各地</td><td>云南
贵州
湖北
西藏
台湾</td><td>省内各地、贵州、云南、湖北、台湾</td><td>117</td><td>19600</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="7">四川灯戏</td><td>灯戏</td><td>胖筒筒</td><td>胖筒筒</td><td>明嘉靖</td><td>洪雅
阆中</td><td>各地</td><td></td><td>业余班社</td><td></td><td></td><td rowspan="7">形成地点以目前查到的史料为起点。胖筒筒亦名大筒筒、横筒筒均以灯戏主奏乐器胖筒筒而命名。梁山调外地叫川调、良善调</td></tr>
<tr><td>堂灯戏</td><td></td><td>胖筒筒</td><td>清乾嘉</td><td>夹江</td><td>川南各地</td><td></td><td>业余班社</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>踩堂戏</td><td></td><td>胖筒筒</td><td></td><td>巫山</td><td>川东巫山</td><td></td><td>业余班社</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>梁山灯戏</td><td>梁山调
端公调
包头戏</td><td>胖筒筒</td><td>清乾隆</td><td>梁平</td><td>川东
川南</td><td>湖北
湖南
江西
福建</td><td>专业剧团</td><td>1</td><td>48</td></tr>
<tr><td>秀山花灯戏</td><td>单边戏</td><td>胖筒筒
杂腔</td><td>宋代</td><td>秀山</td><td>涪陵地区
西、秀、黔、彭</td><td></td><td>专业剧团</td><td>1</td><td>86</td></tr>
<tr><td>古蔺花灯戏</td><td></td><td>胖筒筒
杂腔</td><td></td><td>古蔺</td><td>古蔺、泸州一带</td><td></td><td>业余班社</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>芦山花灯戏</td><td></td><td>胖筒筒
杂腔</td><td></td><td>芦山</td><td>芦山、天全、宝兴、雅安</td><td></td><td>业余班社</td><td></td><td></td></tr>
</table>

名称		别名	主要声腔	形成或传入年代		流布		存在情况	专业剧团		备注
				年代	地点	省内	省外		剧团	人数	
四川傩戏	傩愿戏	土地戏、神　戏	傩戏腔	清代	秀山酉阳	秀山酉阳		业余班社			
四川傩戏	阳戏	鬼脸壳戏	阳戏腔	清同治	酉阳	涪陵地区		业余班社			
四川傩戏	傩坛戏	庆坛	神歌腔	清代	南部	涪陵地区		业余班社			
四川傩戏	庆坛	跳坛、端公戏	神歌腔	宋代	芦山	四川各地		业余班社			
四川傩戏	端公戏	跳端公	端公调		合江			业余班社			
四川傩戏	师道戏	端公戏	端公调		合江			业余班社			
四川傩戏	提阳戏	阳戏、花花愿戏		清乾隆	广元	川北地区		业余班社			
四川傩戏	梓潼阳戏	端公戏、完愿戏		清乾隆	梓潼县		云南文山州	业余班社			
四川曲剧			清音、洋琴、花鼓	1952	四川	各市、地		专业剧团	15	677	
安多藏戏				1948至1949年间	红原、若尔盖、色达等县			业余剧团			以安多方言演出得名
德格藏戏				十七世纪	甘孜州德格县	德格县	西藏、青海等原德格土司辖区	业余剧团			

续表二

名称	别名	主要声腔	形成或传入年代		流布		存在情况	专业剧团		备注
			年代	地点	省内	省外		剧团	人数	
康巴藏戏			1659年	巴塘	甘孜州		业余剧团			由西藏传入用康巴方言演出而得名
嘉戎藏戏	嘉戎都嘎尔		十七世纪	阿坝甘孜	阿坝甘孜		业余剧团			由嘉戎方言演出而命名
土戏		山歌腔	清康熙	石柱县	石柱忠县		业余剧团			
京剧			1903年	成都	各市地		专业剧团	14		
越剧			1950年	重庆	各市地		专业剧团	1		
豫剧	河南梆子		1949年	广元	广元		专业剧团	1		
汉剧	汉中二黄			广汉	广汉		专业剧团	1		
昆曲	昆剧		明末清初				已消亡			演变为川昆并入川剧
秦腔	梆子戏		明末清初	川北			已消亡			演变为弹戏并入川剧
评剧	蹦蹦戏						58年撤消			
晋剧	山西梆子									时间不长，调回山西
辰河戏	辰河高腔		清末	秀山	秀山		64年改为秀山花灯歌舞剧团			
南剧		南路北路	清末	黔江			已无剧团			

四川戏曲剧种分布图



青海省
甘肃省
陕西省
湖北省
湖南省
贵州省
云南省
西藏自治区
图例
川剧
灯戏
藏戏
傩戏
曲剧
京剧
注:此图据1982年前资料编辑
中国戏曲志·四川卷编辑部



志　略



剧　　种

四川戏曲，剧种甚多。本地地方剧种有川剧、藏戏、四川灯戏、四川傩戏、四川曲剧、土戏；外来剧种有：京剧、越剧、豫剧、汉剧、评剧、晋剧、辰河戏（辰河高腔）、南剧以及历史上曾经在四川土地上流行过的昆曲、秦腔、吹吹腔、罗罗腔、皮簧腔等。四川戏曲，虽然剧种甚多，但主要的是川剧、藏戏（德格藏戏、康巴藏戏、安多藏戏、嘉戎藏戏）、四川灯戏、四川傩戏、四川曲剧和土戏等地方剧种。其中，尤以川剧历史悠久，内涵丰富、技艺精湛、剧团众多、覆盖面很大，影响极广，是个可以名副其实地代表四川地方的戏曲剧种。

川剧　四川地方戏曲剧种。川剧是由昆曲、高腔、胡琴、弹戏、灯调等五种声腔组成。五种声腔中，除灯调源于本土外，其余均系外来声腔传入四川后，在与四川方言、民间音乐（含打击乐）、以及民风民俗的结合中，逐渐衍变为具有四川特色的昆（昆曲）、高（高腔）、胡（胡琴）、弹（弹戏），并互相交汇融合，最后形成了五腔共和的四川地方剧种——川剧。

关于川剧的形成，有几说。本土说：认为四川唐有杂剧、宋有“川杂剧”，而以高腔而论，“一唱众和的徒歌形式”早已有之，并非弋腔所致。明代说：因明代有“川戏”（陈铎“嘲川戏”）之称。清乾嘉年间说（中国大百科全书戏曲曲艺卷）。雍乾年间说（中国戏曲剧种手册）。“三庆会”五腔共和说：“三庆会”五腔共和（1912 年）是川剧的形成。

在川剧实际形成的过程中，外来的昆、高、胡、弹声腔，各有其先后传入和演变的过程，源于本土的灯戏，也吸收了江南塞北的民间小调，才逐渐形成自己的声腔。

川昆。川剧的昆腔，是由来自江苏的昆曲演变而成。江苏的昆曲（简称苏昆）于明代后期流入四川，明李文允《涌上耆旧诗集传》（卷三十）有“蜀中、岭南，伶人莫不唱《红梅花》”之记载（《红梅花》即《红梅记》传奇）。入清以后，随着清廷大量移民和入川官宦、社会名流嗜好昆曲，携带家班成风，昆曲也随之入川。清康熙二年（1663），有善昆者八人，由江苏入川，在成都江南馆合和殿为宦幕清唱昆曲（《蜀伶杂志》）。雍正年间，成都有“来云班”清唱昆曲为业。乾隆年间，成都有昆曲戏班”舒颐班”登台演出。而历任川陕总督的岳钟琪与乾隆时任四川总督的福康等，都“善养歌舞伶人，搬演昆曲，用于宴乐助兴”（《雨村诗话》卷十一《东梦续录》）。乾嘉年间，李调元返回故里，在家乡举办昆曲家班，所谓“家有小梨园，每

冬月围炉课曲，听教师演昆腔杂折，以为消遣”。李本人不但“自敲檀板课歌童”，还带领家班“逾州越县”，进行演出。自乾嘉年间“花雅之争”后，雅部代表的昆曲，呈颓衰之势。加之，仁宗年间，朝廷谕旨：“各省督抚司道署内俱不许自养家班，以肃官箴而维风化”（《东华续录·嘉庆》）。昆曲在失去官宦支撑后，被迫走向民间。而为适应四川观众的观赏需要，改“苏白”为“川白”，并与高腔、胡琴、弹戏等声腔、川剧锣鼓相结合，以“二下锅”、“三下锅”的组腔形式进行演出，或以“昆头子”（昆腔曲牌与其它声腔的组腔方式）溶入戏中。同时，又习惯地把吹腔溶进昆曲声腔。如《柳荫记·送行》一折戏中，先以“昆头子”起腔，梁山伯祝英台上场的前四句唱吹腔（川剧称昆）。昆曲就是在长期地与四川方言、民间音乐、川剧锣鼓的结合中，逐渐演变为具有四川演唱特色的昆曲——川昆。民国元年（1912），昆曲戏班“舒颐班”，入盟“三庆会”。昆腔成为川剧五种声腔之一。单独昆腔戏班，则不多见了。

高腔。川剧的高腔，源于弋阳腔。李调元（1734——1802）在《剧话》中写道：“弋腔，始弋阳，即今高腔，所唱皆南曲，又谓秧腔，秧，即弋之转声。京谓京腔，粤谓之高腔，楚蜀之间，谓之清戏。向无曲谱，只沿土俗，以一人唱众人和之，也有紧板、慢板。”清雍正二年（1724），成都有高腔戏班“老庆华班”。乾隆年间，高腔戏班，已在四川城乡广泛流传。如乾隆四十六年（1781），江西巡抚郝硕复上清廷奏折中曰：“再查昆腔之外，有石碑腔、弋阳腔、楚腔等项，江、广、闽、浙、四川、云、贵等省，皆所盛行……。”又：“高腔又名弋阳腔……弋阳之名，不知始于何时，无凭稽考，现今所唱，即系高腔。”（王利器辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》第二编《地方法令》）杨燮（六对山人）在《锦城竹枝词》中记道：“见说高腔有苟莲（演员），万头攒看万家传。”并在该书自注中说：“苟莲官乡班中，每一进省，则挤墙踏壁，观者如云。”李调元曾记当时高腔戏有《三请师·挡夏》、《十五贯·见都》。并记一段演员轶闻：“绵竹东岳庙有沙弥……改名钱官，其眼颇大，教以《三请师·挡夏》一出，使扮张翼德而唱高腔。”（《新搜神记》卷九）李之门生温庆亭亦有诗记：“路多通背岭，人半住林间，耕牧时无事，高腔唱往还。”由于高腔是一种一唱众和的徒歌式声腔，不托管弦，吟唱口语化，且曲牌众多，又有帮腔、打击乐（锣鼓伴奏）烘托，特色鲜明，个性突出，深受四川人民喜爱，故发展较快。在发展中，较好地吸收了昆腔和民间小曲灯调，不断丰富自身表现力。民国元年，高腔戏班宴乐班、翠华班与其它声腔戏班，组成“三庆会”，高腔声腔，逐渐成为川剧的主要声腔。

胡琴。川剧胡琴腔是西皮、二簧的合称。因由“小胡琴”为主奏乐器，故称。也有称“丝弦戏”的。四川的皮簧声腔，何时何地传入，纷说不一。有说明末清初由陕西汉中传入的，有说清道光、咸丰年间由汉剧上溯入川。如颜金颚《川剧序论》中说：“川剧胡弦，直接得到汉剧，事应在咸丰之前道光之后。”但据现有史料，胡琴腔在四川流行约在清乾嘉年间。杨燮（六对山人）于嘉庆九年（1804）所著《锦城竹枝词》中提及演员“张士贤在上升班扮净，唱胡琴腔，一气可作数十折”。至道光咸丰年间汉剧入川，和同治年间又有陕西汉中二簧的艺

人在南充成立专唱丝弦的庆泰班，使胡琴腔更趋成熟。胡琴腔入川后，与四川方言、音乐，尤其是川剧锣鼓以及与其它声腔相结合，逐渐“川化”。如先以“两下锅”，“三下锅”形式组合演出（川剧《三祭江》剧中，孙尚香江边祭奠刘、关、张。第一祭唱胡琴腔，二祭、三祭为弹戏、高腔）。后，又有几腔合班的戏班式组合演出。道光年间有太顺班和金玉班于昆腔、高腔外，创演丝弦（胡淦《蜀伶杂志》）。后，又有唱弹戏兼唱胡琴的太洪班、义泰班相继在南充、西充成立。在演唱上，它将襄阳梆子，溶为自己声腔，演唱时，有的曲牌又不跟腔伴奏，故风格特点又有别于原来的皮簧腔。

民国元年，胡琴腔戏班正式入盟“三庆会”，成为五腔共和的川剧声腔。

弹戏。川剧的弹戏腔系由梆子声腔体系中的秦腔演变而成。李调元称：“秦腔始于陕西，以梆为板，月琴应之，俗有紧、慢，亦呼梆子腔，蜀谓之乱弹。”（《剧话》卷上）秦腔入川较早。因四川与秦地紧密相连，汉中等地，长期又为蜀国所辖。翻秦岭入川，历来为北方诸地入川要道。秦腔入川，一说明末清初李自成、张宪忠入川时，已带入。又说清顺康年间，川北昭化、中江一带有完整的戏曲演出。康熙年间曾任绵竹县令的陆箕永说，”俗尚乱谈（弹），余初见时，颇骇观听，久习之，反取其不通，足资笑剧也”（道光《绵竹县志》三十六）。并在所著《绵竹竹枝词》中写道：“山村社戏赛神幢，铁板檀槽柘作梆；一派秦声浑不断，有时低去说吹腔。”雍正七年（1729），四川提督黄廷桂在给朝廷奏折中述及：“驻藏銮仪使周瑛抵藏之后，竟于川省兵丁队中，择其能唱乱弹者，攒凑成班，各令分认角色，以藏布制造戏衣，不时装扮歌唱，以供笑乐，甚失军容。”（吕亦非《梆子声腔源流探》引雍正七年四川提督黄廷桂奏折）。乾隆年间，又有陕人张银花随军入大小金川演唱秦腔，而随着清初移民和陕商涌入四川，陕西会馆遍及四川各地，秦腔戏班也陆续进川。嘉庆十年（1805）定晋岩樵叟在《成都竹枝词》中写道：“会馆虽多数陕西，西秦梆子响高低，观场人多坐板凳，炮响酬神散一齐。”至道光年间，弹戏班社纷纷建立。川北南充、西充有专唱弹戏的太洪班、义泰班。秦腔在四川演变过程中，首先为适应四川群众之习惯，改“陕白”为“川白”。同时，又与胡琴、高腔等声腔和川剧锣鼓，逐渐结合，或组腔演出。不少川剧剧目中，以弹戏为主腔，又溶入了胡琴、灯调。民国元年“三庆会”成立，弹戏戏班太洪班等入盟，弹戏成为川剧五种声腔的组成部分。

灯调。源自四川民间灯会习俗和民间歌舞、音乐。其主要声腔是以“胖筒筒”伴奏和以民间小曲。亦称“胖筒筒”。它在发展过程中，吸收了南北小曲，并由元宵灯会习俗中发展为常年演出，定晋岩樵叟在《成都竹枝词》中记述：“过罢元宵尚唱灯，胡琴拉的是淫声，《回门》、《送妹》皆堪赏，一折《广东人上京》。”（成都心太平斋藏版，嘉庆十年（1805）新刊本）灯调早在社戏、庙会中，与昆、高、胡、弹诸腔组合或组腔演出。“三庆会”成立后，主要腔调和《请长年》、《驼子回门》、《裁缝偷布》等代表性剧目及灯戏的表演艺术等均成为川剧的重要组成部分。

上述昆、高、胡、弹、灯五种声腔，先后传入四川，在较长一段时间里，是以原声腔剧种面貌面世。至嘉庆年间，虽已有在社戏、庙会中合台演出。但基本上还是独立的声腔剧种，并且，服务于不同省籍的群众。如嘉庆《汉州志・风俗》载："报赛演剧，大约西人用秦腔，南人用昆腔，楚人、土著多曳（弋）声，曰高腔"。

在外来声腔的合流进程中，囿于各自流入四川的路线不同，并在一定时间内在某些地区相对稳定的发展，逐渐形成了一定的流布范围。如弹戏主要流布于大、小川北；（习称川北河），高腔流布于川中、川南（习称资阳河），川西（习称上坝）则以丝弦为主，有顺口溜说"上坝丝弦中坝腔，川北老儿唱桄桄"。于是，于同治、光绪年间，形成了先唱丝弦，后以高腔为主的上坝（川西坝）；擅长高腔的"资阳河"；以弹戏为主的"川北河"；诸腔杂居的"下川东"等，出现了历史上习称的川剧"四条河道"。

在外来声腔合流过程中，外籍艺人来川授艺或建立戏班，也起了推动作用。光绪年间陕班艺人查来喜（人称查老陕、查师爷）到桂华科社授艺；梁天福、杨九梨、李顺来等陕班艺人赴下川东搭班。至于在一些著名科社教学中，声腔的合流，更为明显。学生一般以学戏为主，学什么戏，即唱某戏的声腔。于是各声腔溶汇于学生技艺之中。如名丑岳春，擅长昆、高、胡、弹诸腔，熟谙小丑、小生表演技法，他与生脚萧遐亭、净脚罗开堂、鼓师彭华庭在"三字科社"培养了傅三乾、蒋润堂、蔡三品等一批演员。这些演员不仅能唱昆腔戏《坠马》、《醉隶》，也能演高腔戏《晏婴说楚》、《班超》（《投笔记》），亦擅长《赠袍跪门》、《西川图》等的弹戏和《裁缝偷布》、《请长年》等灯戏。

道光至同治年间，因四川商业经济的发展，中心城市日渐完善，各戏班纷纷涌入大城市，加之，城镇中茶园，戏楼的建立，各声腔、戏班激烈竞争。为适应观众需求，获得生存发展，各班社逐渐打破声腔门户。开始和别的声腔组台演出，或把兄弟声腔溶合在自己的声腔之中，实行以我为主，兼蓄并收。于是在同治、光绪年间出现了"二合班"、"三合班"的班社（即二种以上声腔合流）或"二下锅"、"三下锅"的演出。还有不少班子采取以演某种声腔为主，兼演别种声腔的组织形式。如新太洪班，以唱胡琴、弹戏为主，兼唱别种声腔。义泰班，先唱昆腔，后唱弹戏。至于不少著名科社中的主要演员，擅长某一声腔，兼唱其它声腔的情况，比比皆是。

川剧各声腔的合流过程，首先统一在四川方言上。如"陕白"改"川白"，"苏白"改"川白"。以适应四川观众的需要。同时，以川剧锣鼓为媒介，把各不同声腔的演唱，统一于川剧锣鼓节奏之中，使不同腔系的演唱方法，走向谐调和统一。

清光绪年间，成都成立旨在维新改良的"戏曲改良公会"。由劝业道周孝怀任总管，川剧名角康子林、周名超，文人作家黄吉安均是该会成员。该会的口号是"改良戏曲，辅助教育"。戏曲改良公会邀请川中名士，编创剧本，推广了赵熙编写的《情探》，要求演出规范化，对伶工实行考核，有奖有惩，以及集资兴修"悦来"茶园，整饬演出等。这些措施对推动戏曲

改良，促进川剧的提高与发展，起了很大作用。

清宣统三年(1911)，辛亥革命成功。在革命思潮推动下，为适应形势发展，主唱高腔戏班的宴乐、长乐、宾乐、翠华；演唱昆腔、弹戏、胡琴为主的太洪、舒颐和彩华等戏班，经过协商，自愿组成“三庆会”。使昆腔、高腔、胡琴、弹戏、灯调等五种声腔融汇一炉。“三庆会”的成立，使历史上已经出现的各声腔合流局面，得到了充分的发展。成为川剧发展成熟的里程碑。

“三庆会”以著名演员杨素兰为会长，康子林、萧楷成、唐广体为副会长。拥有康子林、萧楷成、唐广体、唐德彝、周名超、刘芷美、雷泽江、王治安等一批名角。“三庆会”主张戏曲改革，在继承保留川剧传统戏的同时，创演切中时弊的时装戏，上演了诸如《述秋瑾事》、《武昌光复记》、《西太后》等戏。在制度上，改包银制为分帐制，建立新的管理制度，而且为培养接班人和进行艺术研究，剧本创编，附设了精研社和升平堂。精研社主在精研艺术，排演新戏，并聘请文人学士改编和创作剧本，改善演出。升平堂招收科生、培养演员。先后培养了唐荫甫、白玉琼、周慕莲、周企何等一代演员。

由于川剧实行了五腔共和，使剧种的艺术具有更大的优势。它集板腔体的梆子腔、胡琴腔和曲牌体的昆腔、高腔以及单曲、联曲演唱方式的灯戏等艺术的大成。在剧目方面，继承了南戏的“荆”、“刘”、“拜”、“杀”和明清传奇的丰富传统，拥有高腔四大本《金印记》、《琵琶记》、《红梅记》、《班超》(《投笔记》)；弹戏四大本《春秋配》、《梅绛亵》、《花田错》、《苦节传》以及号称“五袍”、“四柱”、“江湖十八本”的大批“列国戏”、“三国戏”、“聊斋戏”和《柴市节》、《离燕哀》、《情探》、《刀笔误》等名剧及《请长年》、《裁缝偷布》、《驼子回门》、《皮金滚灯》等民间小戏。涌现了如黄吉安、尹仲锡、赵熙、冉樵子等一大批剧作家。表演方面，由于继承了秦腔、胡琴、昆曲、高腔、灯戏等各腔系、各流派的表演技艺，使川剧既有高亢激昂、火爆豪放的唱腔，又有细腻入微、抒情风趣的表演。尤其在表演技巧方面，创造了变脸、变髯口、藏刀、踢慧眼、梭台口、打叉和扇子功、褶子功、翎子功、水发功、水袖功等匠心独创、风格特异的表演技艺；岳春、杨素兰、康子林、唐广体、萧楷成、周名超、刘子美、周慕莲、周辅臣、蒋润堂等一大批著名演员的拿手好戏、绝招特技把川剧的表演艺术推向了一个高峰。

“三庆会”的成立，和其同时期或较后出现的教育会、钧字科社、桂华科社、玉清科社、西华科社、新民科社、裕民科社、新民讲演团、新又新科社等的先后建立，极大地繁荣了川剧艺术。

川剧在发展过程中，还经历了红军长征北上抗日和抗日战争的年代，并为此作出了贡献。

1933 年，中国共产党在川陕边创建革命根据地，建立苏维埃政府和工农武装。并在通江、南江、巴中、苍溪、广元、昭化等地开展武装斗争。1935 年，工农红军长征至雅安地区的

芦山县建立了中华苏维埃政府，在此期间，川剧与工农红军的革命活动紧密相连，编写了动员群众参加红军的剧目《送郎参军》、《母女放牛》，宣传打倒土豪劣绅、军阀恶霸的剧目《打倒刘湘》、《刘湘投江》、《恶差人》。为动员群众，宣传红军北上抗日，作了重要贡献。

抗日战争时期，川剧界积极投入到抗日救亡的热潮之中，编演了《芦沟桥头姊妹花》、《殷汝耕》、《乞儿救国》、《汉奸之女》等宣传抗日救国的川剧。有的演员在自己擅演的剧目中，加上一段宣扬抗日的唱段或说白，进行抗日宣传。同时，参加募捐义演，支援前线抗日将士等爱国活动。

四川解放前夕，社会上通货膨胀，民不聊生，不少艺人流落街头，乞讨度日。加之，殖民地、半殖民地文化的严重侵蚀，川剧出现严重危机。舞台上，充满色情、淫秽、荒诞、诡异的剧目，如：《人猿泰山》、《兽宫虎侠》、《出水芙蓉》等，在表演中加唱黄色歌曲，跳"坦戈"、"草裙舞"，乱加洋鼓洋号，川剧舞台上一片污浊，川剧艺术面临绝境。川剧艺人生活也陷于穷困窘迫之中。

1949 年底，四川各地先后解放，川剧艺术也获得新生，川剧界广大演职人员，积极投身革命，努力到火热的斗争生活中改造自己，提高自己。

1950 年，中央人民政府政务院发出了《关于戏曲改革工作的指示》，提出对戏曲界实行"改人"、"改戏"、"改制"(简称"戏改")政策，极大地调动了川剧艺人的积极性，加上一大批新文艺工作者被派来参与川剧改革工作，使已濒临绝境的川剧艺术得到了新生与发展。

1950 年，全川极大多数川剧团，移植上演了《白毛女》、《刘胡兰》、《血泪仇》、《闯王遗恨》等老解放区传来的优秀剧目，还投入了轰轰烈烈的抗美援朝活动和减租退押、清匪反霸、土地改革工作。在这些活动中，川剧艺人不但思想得到了提高，还根据现实生活，创作演出了《一贯害人道》、《枪毙恶霸连少华》等剧目，宣传群众，教育群众。

1951 年 12 月，西南区第一次戏曲工作会议掀起了加工传统戏和编演现代戏的热潮。

1952 年，川剧代表团，在中央领导关心指导下，在中国共产党西南局、西南军事政治委员会的直接领导下，组织了庞大的演出团，参加在北京举行的第一届全国戏曲观摩演出大会。《柳荫记》、《秋江》、《评雪辨踪》、《送行》、《五台会兄》等一批优秀剧目和演出获了奖，为川剧艺术赢得了崇高的荣誉。

同时，"戏改"工作也取得了可喜的成绩。如"改人"方面，通过学习和实践的教育，广大川剧艺人提高了阶级觉悟，并树立起为人民服务的人生观。不少艺人自觉要求进步，加入了中国共产党。

"改制"方面，政府派出干部，帮助艺人摒弃旧戏班的陋习，建立了民主管理制度和经济分配制度，协助各地班社，组建剧团，并为之添制衣箱，修建剧场，使川剧艺术适应新形势的需要，更好地为人民服务。

经过戏曲改革，川剧艺术又展示出新的局面。

在剧目上，川剧艺术历史上素有“唐三千、宋八百、唱不完的三列国”之说的传统剧目得以挖掘、恢复，仅以1955——1957年进行的川剧剧目鉴定为例，经过鉴定整理的剧目，总数就有一千六百多个。这些剧目中有南戏的“荆”、“刘”、“拜”、“杀”；有明清传奇以及号称“五袍”、“四柱”、“江湖十八本”的传统戏；有大批“列国戏”、“三国戏”、“聊斋戏”；有二三十年代创作的时装戏《哑妇与娇妻》、《是谁害了她》、《一封断肠书》和《母女放牛》、《刘湘投江》、《出天行》、《五子告母》、《皮金滚灯》等灯戏。在“百花齐放，推陈出新”方针指引下，五十年代至六十年代，又整理、创编了《柴市节》、《孝儒草诏》、《柳荫记》、《秋江》、《焚香记》、《彩楼记》、《芙奴传》、《红梅阁》、《乔老爷奇遇》、《拉郎配》、《绣襦记》、《白蛇传》、《周仁耍路》、《玉簪记》、《杜十娘》、《孔雀胆》、《丁佑君》、《红岩》、《江姐》、《望娘滩》、《嘉陵怒涛》、《金沙江畔》、《激浪丹心》等历史故事戏和现代戏。刘怀绪、席明真、李明璋、赵循伯、何序、徐文跃、吴伯奇等剧作家，为川剧剧目宝库又增添了一批宝藏。

声腔方面，在继承川剧音乐传统的同时，对音乐伴奏、帮腔、锣鼓诸方面，进行了革新。川剧的声腔改革，主要是以高腔声腔为主要对象。高腔是一种一唱众和徒歌式唱腔。它不托管弦、吟唱口语化，且曲牌众多。不少曲牌旋律优美，表现力强，又有帮（腔）、打（打击乐伴奏）的烘托，帮、打、唱三者有机结合，特色鲜明，为广大观众喜欢。但有时又嫌音乐性不强，旧时领腔帮腔由鼓师、乐员兼唱，音色不美，音准也欠准。为此，在1952年西南代表团赴京参加第一届全国戏曲观摩演出大会期间，改用女声领腔、帮腔，选择了唱腔好、音色美的女演员竞华、杨淑英、许倩云充任领腔、帮腔人员，一举获得成功。根据这个经验，有“帮腔人员训练班”的成立。之后，各剧团设立女声帮腔专职人员，成为制度。在此基础上，又有女角以女声帮腔、男角以男声帮腔和男女合声帮腔等的实验。改革声腔的同时，又进行了高腔加伴奏的实验。1954年重庆以折子戏《双拜月》，成都以折子戏《访友》为重点，进行全面设计、谱腔。伴奏则以民乐为基础，辅以大提琴、黑管等西洋乐器组成混合型小乐队。采用了简易和声、对位手法、为全剧谱写总谱、分谱、伴奏谱。经过实践，逐渐提高，并在《江姐》、《许云峰》、《孔雀胆》、《金沙江畔》、《激浪丹心》等戏中，取得了可喜的成就。

表演方面，在继承川剧优秀表演传统基础上，进行了提炼与深化。周慕莲、张德成、阳友鹤、刘成基等著名演员对表演艺诀、创造角色经验、步法、指法、眼法、身法、水发功、水袖功、扇子功、褶子功等进行了系统的整理与研究。同时，又吸收了芭蕾舞中脚尖舞、托举等动作，使川剧表演，更具魅力。而如贾培芝、周慕莲、阳友鹤、张德成、薛艳秋、陈淡然、吴小雷、司徒慧聪、姜尚峰、刘成基、周企何、周裕祥、陈全波以及陈书舫、袁玉堃、曾荣华、竞华、杨淑英、许倩云等一批造诣较高的表演艺术家为中外观众所熟知。

由于川剧剧目丰富，声腔多样，表演精湛，1960年，中国川剧团出访东欧各国。八十年代初，赴香港地区演出，以及国内巡回演出，获得了国际友人，港澳同胞和广大观众的高度赞誉。

1966年,“无产阶级文化大革命”开始后,全省的剧院、剧团、研究部门、艺术学校被错误地划为“封、资、修”单位,一百多个川剧团横遭解体;一大批著名演员、导演、作家、艺术家被打成“牛鬼蛇神”,或扫地出门,或调到“土劳改队”去“劳改”,有的甚至迫害致死。四川省川剧院改名为“《红灯记》剧组”、“《杜鹃山》剧组”,照搬京剧“样板戏”。四川省川剧学校被撤消。

1976年,举行“农业学大寨”文艺调演,出现了像《炮火连天》、《阵地》等一批“反走资派”的剧目,自贡市川剧团创作和演出的《炮火连天》还将某些“走资派”揪到自贡“对号入座”。这出戏被“中央文革文艺组”选中,调往成都,并准备进京演出和准备拍电影。

粉碎“四人帮”反革命集团后,中国共产党的十一届三中全会彻底否定了“文化大革命”的错误,使川剧很快得到复苏。全省一百二十多个专业剧团先后恢复;大批颇有造诣的老艺人重新登上舞台献艺;不少剧团的学员队、青年队纷纷上台演出。1978年,邓小平到四川视察工作期间,观看了川剧传统折子戏,并提出可以选一些优秀剧目到电视台去放映,极大限度的解放了川剧界的思想。一批批优秀传统剧目,又重放光彩。四川省文化局在宣布分批开放传统剧目的同时,举办了文艺调演,促进了创作和演出。与此同时恢复了四川省川剧学校,更名成立了四川省川剧艺术研究所,复建了四川省川剧院等单位。由峨嵋电影制片厂拍摄的川剧集锦《川梅吐艳》,在全省及全国放映。1979年,国庆三十周年时节,川剧《卧虎令》、《修不修》等进京演出并获奖。音乐家沙梅实验演出了《红梅赠君家》。1980年戏曲季刊《川剧艺术》问世。

为了更好地承继川剧的表演艺术,1980年省文化局委托文化部文学艺术研究院录相室,先后在成都、重庆录制了五十位著名艺术家的五十九出折子戏。同年11月,举办了“阳友鹤舞台生活六十周年纪念”活动,期间,举行了京、昆、晋、川不同剧种的交流演出。同年年底,四川省川剧院应邀赴香港演出《白蛇传》、《意中缘》、《卧虎令》和一台折子戏,回内地后,又在长沙等地巡回演出。为解决不少剧团缺少编剧、导演的情况,1980年,省文化厅艺术处与剧目室共同举办了四川省首届戏曲编剧进修班,川剧界不少编剧、导演参加学习。

1981年,四川省举办了优秀文艺作品评选和授奖。川剧优秀剧本《四姑娘》、《易胆大》、《点状元》、《王熙凤》、《诗酒长安》、《许秀云》、《井尸案》等一批优秀剧目分别荣获一二等奖。同年,自贡市创作和演出的现代戏《四姑娘》赴京参加文化部举办的全国戏曲现代戏观摹演出获得了演出奖。同时,该团创作和演出的川剧《易胆大》也在京演出,获得好评。川剧剧本《四姑娘》(作者魏明伦)、《易胆大》(作者魏明伦、南国)、《点状元》(作者汪隆重)还被文化部、中国剧协联合授予1980——1981年度全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本评奖的优秀剧本奖。

与此同时,也暴露出川剧艺术与社会出现的新的观赏要求和社会主义精神文明建设需要的差距。老艺人的艺术急待抢救、继承;中青年演员的技艺有待提高;接班人亟需培

养;剧目、声腔需要革新,以适应观众日新月异的艺术需求。尤其是必须解决如何赢得年轻观众的问题。同时,一段时间中,川剧舞台上也出现了一些不顾社会效益,趣味低级、凶杀恐怖、荒诞离奇的剧目与表演。

为适应"改革、开放"的新局面;为使川剧艺术更好地为社会主义服务,为人民服务,中国共产党四川省委员会于 1982 年 7 月,发出"振兴川剧"的号召,提出抢救、继承、改革、发展的八字方针,全面振兴川剧。为此,成立了"省川剧领导小组",在省委的领导下,统筹全省振兴川剧的大事。省川剧领导小组成立后,于当年 9 月在成都召开了"四川省川剧工作座谈会",全面贯彻省委指示,布置振兴川剧的计划步骤,一场振兴川剧的群众性工作,在四川各地蓬勃展开。

四川灯戏　　是由四川民间歌舞、民间音乐、四川民歌及四川民间灯会习俗基础上发展起来的一种民间小戏。俗称"胖筒筒"、"跳灯"、"踿灯"。除作为川剧五种声腔之一融入川剧外,它本身至今仍作为一个独立的剧种存在。

四川灯戏起源有几说。唐代说:因唐代盛行上元灯会,有元夕闹花灯之习俗,又剧目中有《唐僧取经》、《白袍小将救唐王》;夹江一带还有堂灯系"唐"字之讹的说法。有宋代说:据传,秀山的五姓王去京进贡,从宋代京城带回花灯在秀山一带传播。又有雅安芦山县有祭祀蜀汉名将姜维之庙,每年八月十五日(相传姜维殉难日)姜庆楼祭祀。城内高搭彩楼四十八座,演出芦山花灯歌舞,有"四十八台竟胜罢,满城歌舞乐中秋"之载。

据现有史料记载,四川灯戏始于明代。《洪雅县志》载:明嘉靖年间,"元夕张灯放花结彩棚,聚歌儿演戏剧"。《阆中县志·神会》载:"五月十五日瘟祖会,较诸会为甚。旧在城隍庙,今移太清观,醮天之夕,锣钹笛鼓,响遏云衢,演灯戏十日。每夜焚香如雾,火光不息。其所谓灯山者,亦如上元时。"(嘉靖元年(1522)刻本)隆庆年间,芦山有"中元圣诞,演戏赛会,第见远近朝睹,老幼皆欢"(飞龙山张公祠碑记)。

清代,四川灯戏随着元宵灯会的演出习俗在四川广为流布。乾隆年间苍溪有"上元,放花灯,演灯戏"记载(《苍溪县志》)。《蜀中新竹枝词》也载:"花灯正好月华催,无那书声入耳来。看戏看花都未了,伤心竹马竟成灰。"(《埙篪集》卷七)乾隆年间,梁山灯戏,也以"川调"、"良善调"(梁山调)等名,传至邻省湖北、湖南等省。

嘉庆、道光以后,灯戏从元宵灯会的节日性演出,发展成为常年性的演出。如《成都竹枝词》记:"过罢元宵尚唱灯,胡琴拉的是淫声。《回门》、《送妹》皆堪赏,一折《广东人上京》。"(成都心太平斋藏版,嘉庆己丑新刊本)范锴在《苍溪渔隐诗稿·蜀产吟》中记道:"宿竹园铺(现乐山市井研县内),是夜乡人作优戏,登场人不多,声容俱无足取。其班曰灯班,调曰梁山调,盖由梁山县人上元灯事所作而遗留以至于今也。"(黄勤业《蜀游日记》)

民国元年(1912),四川灯戏入盟于川剧班社"三庆会",成为川剧五种声腔之一。灯戏剧目,表演手法,音乐锣鼓,均被川剧吸收。但是,在广大山乡,灯戏仍以自己的剧种面貌和

演剧方式，活跃于上元灯会，嫁女娶媳和寿诞等活动之中。

中华人民共和国成立后，灯戏艺术有了一定的发展，但主要活动在边远山乡，参与逢年过节的群众文化活动。1959年，四川省群众文化工作会议召开，一些地区灯戏参加观摹演出并获奖；1960年，渡口仁和区建立了民族灯戏队；1962年，南充地区举行灯戏会演，并成立了南充地区灯戏剧团。

1966年至1976年的十年"文化大革命"，不少灯班在"扫四旧"中受到迫害。但由于它有深厚的群众基础，"文革"中仍活动在边远山乡的节日群众文化娱乐之中。

中国共产党十一届三中全会以后，不少地区举行灯戏会演，《洞房花烛夜》、《憨哥想娃娃》、《路遇》等一些灯戏剧目，在全省"计划生育文艺调演"和各地会演中得奖。

1982年，中共四川省委提出振兴川剧以后，很多地区的灯班也受到鼓舞，很多业余或专业的灯班，演出于广大山乡。同年，南充地区举行了业余灯戏会演，《灵牌迷》、《赶隍会》、《郑板桥买缸》、《三张借条》、《小店认亲》、《亲家母上轿》等剧目，受到广大群众的好评。

灯戏剧目十分丰富。目前统计有四百个左右。著名的有《驼子回门》、《送京妹》、《湘子渡妻》、《裁缝偷布》、《请长年》、《皮金滚灯》、《闹窑》、《梁山伯与祝英台》、《雪梅教子》、《张浪子薅豆子》、《九流相公》、《借妻回门》、《兔子放牛》、《大舜耕田》、《断机教子》、《三孝记》、《四下河南》、《八仙图》、《吸水蓝桥》、《芦花教子》、《安安送米》等。花折子多为民间故事如《干哥讨妻》、《翁媳送女》、《王小二闹店》、《韩湘子化斋》、《炬耳朵诉苦》、《黄草坪放牛》、《王大娘补缸》、《鲤鱼哥讨亲》、《黑狗儿报喜》、《借东西》、《十八摸》、《贺其卷闹馆》等。

四川灯戏的声腔，主要是"胖筒筒"腔，其次是"神歌腔"和杂腔小曲。还有"灯弦腔"、"老灯调"、"灯句子"、"灯戏正调"。主要得名于伴奏乐器"胖筒筒"(亦名"横筒筒琴")。在省外又名"梁山调"、"良善调"、"川调"或"四川调"。它是一种单曲体式的声腔形式。其主要曲牌有〔胖筒筒〕、〔联八句〕、〔苦板〕、〔牛啃土〕、〔过街调〕、〔怀胎调〕、〔贺灯调〕。

神歌腔是徒歌式高腔。曲牌有〔路引〕、〔一字板〕、〔二流板〕、〔慢板〕、〔簧板〕、〔数板〕，均可在提头或扫尾时加帮腔。除此还有用〔师娘调〕、〔端公调〕以及嫁娶婚丧的〔哭丧调〕等，作为演唱曲调。

四川灯戏音乐曲调中的杂腔小曲，包括〔眉户调〕、〔太平调〕、〔补缸调〕、〔鲜花调〕、〔叹五更〕以及各地民歌小曲。民间流行的杂腔小曲在灯戏中，占有重要位置。很多灯戏用杂腔小曲演唱，也可以完成演出任务。灯戏的伴奏乐器以胖筒筒为主，同时有川锣、川钹、马锣、小钗、堂鼓、小鼓、板、梆子、神锣(似川锣击"锒"声，是端公迎神唱歌敲击之锣)。但伴奏乐器在使用中，并无成堂规格，只要携带方便，有什么即用什么。有时还用口吹铁桦树叶作过门伴奏乐器(如夹江堂灯戏)。

四川灯戏有生、旦、净、丑等脚色行当。但它是以丑、旦为主，基本上是一丑、一旦的"二小戏"。丑脚俗名花鼻子(赖花子、唐二)，旦脚俗称幺妹子(包头妹)，表演的大量身段、程式

动作，基本上脱胎于花灯歌舞。如身段有："黄莺展翅"、"犀牛望月"、"黄龙缠腰"、"雪花盖顶"、"童子拜观音"。基本步法有"十字步"、"矮桩步"、"拜见步"、"悠悠步"等。

灯戏的演出，不受场地限制。堂屋、院坝、舞台均可演出。演出时间的长短，也视要求者而定。短的四五十分钟，长的戏可长达三至五小时，及至通宵达旦。由于它短小精悍、灵活多样、载歌载舞，加之服装道具简便，所以受到山乡人民普遍欢迎。

灯戏的班子，一般叫"灯班"，基本上是群众性的业余组织。一般在春节前组班，正月初二起灯、出灯，正月十五罢灯。起灯、罢灯均有一定仪式。起灯时要供奉花灯神——金花小姐、银花娘娘、和合二仙等。罢灯时，一般在元宵节后，有隆重的谢灯仪式，然后敲锣打鼓，将灯送到河边一块空地上，用火焚化，谓之送灯上青天，送龙归大海。古蔺花灯戏，还要在罢灯仪式上，把当年演出过的节目，重演一遍，以表示结束。除季节性的灯班外，在川北苍溪等地区，还有一些专业性灯班。遇人娶嫁喜庆，即应邀前去演出。由于山乡客人多，又没有地方住宿，主家只有请客人通宵观看演出。第二天才各自回家。因此，灯戏班子又有"大铺盖"之美称。

四川傩戏　四川傩戏由古代巫觋、傩祭、傩仪、傩乐、傩舞发展演变而来。它始于何时，尚无确切史料可据，但四川自古巫风很盛，巫觋及傩祭活动，为时很早。古时，蜀人、巴人、羌人、賨人信巫。崇尚祭祀礼仪。广汉三星堆祭祀坑出土文物中的青铜巫师人像、青铜面具、人头像等，说明远在殷商时代，蜀国先民就信奉原始宗教，崇尚巫教祭祀礼仪。东汉顺帝时(公元 126 年——144 年)张陵到了四川，皈依了氐羌人的巫教，"得咒鬼之术书为之，逐解使鬼法"(李膺《蜀记》)。并创建了"五斗米道"(亦称米道、鬼道、天师道)。其孙张鲁，还以五斗米道，广结教友、发展势力，于汉中建立政教合一的政权，达三十年之久。《晋书·李特载传》记述："汉末，张鲁居汉中，以鬼道教百姓，賨人敬信巫觋，多往奉之。"汉代《樊敏碑》亦记："季世不祥，米巫凶虐，续蠢青羌，奸狡并起，陷附者众"。可见，汉代巫风、巫术盛行。

至唐，巫觋驱傩的活动在四川亦很盛行。杜甫《南池》诗记："南有汉王池，终朝走巫祝，歌舞散灵衣，荒哉旧风俗。……淫祀自古昔，非惟一川渎。"(南池，四川阆中县境内。此诗记南池庙祀) 唐时，尚有"祭福罢而饮福，坐客更起舞，而歌《木瓠》……击之以歌舞之节耳……"的《穆护歌》。宋洪迈《容斋漫笔》卷八《穆护歌》。"《穆护歌》似是赛神曲……赛神者夜歌……乃知苏傒嘉州(今乐山市)人，故作此歌，学巴人曲……"(宋黄峪《豫章黄先生文集》卷二五)。五代时盛行的"灌口神队"，由巫觋或伶人装扮，亦是古时庙祭之神戏。其中"二龙相斗"、"神龙相斗"，是一种既娱神亦娱人的戏剧。

宋代，四川傩戏已经盛行各地。北宋大观年间，雅安芦山县修建一座为纪念蜀汉名将平襄侯姜维的庙宇"平襄楼"(后改为姜庆楼，至今)。每年八月十五(相传姜维殉难日)设坛祭祀姜维，谓之庆坛。庆坛是一种具有道家礼仪，原始状态的戏剧样式。它脱胎于傩祭和

宫廷傩，并在自身中贯以戏剧演出。如《土地记》、《仙娘记》、《倮倮记》，均是充满情趣的民间小戏。《二郎记》是唐时“灌口神队”，“二郎降孽龙”之类故事的戏剧演出。

明清时期师道戏、傩愿戏、提阳戏、庆坛等傩戏，有了更大的发展。明正德年间李必钦有“神灵赫奕，千秋肃祀之典。凡祈晴雨，叩之即灵。岁时伏腊，祝而辄应。中元圣诞，演戏赛会，第见远近朝睹，老幼皆欢”的记述。(《芦山县志·庙台》)清同治年间，芦山日月宫“庆演神戏，以答神贶”。《酉阳直隶州总志》卷十九《风俗志·祈禳》记载：“州属巫觋凡五种，一种以木为架，围布三面，供男女傩神于上肩负而行，沿门治病，谓之划干龙船；一种则女巫所谓师娘子者而已，至还愿皆曰跳神，亦曰降神……凡咒舞求佑，只用男巫一二人或三四人，病愈还愿，谓之阳戏。”江西黄勤业于道光年间记述：“夜深坐族舍中，忽闻邻人鼓乐大作，盖蜀俗抱病之家不事医药，请人祈神，祈者衣饰诡异，极似鲍老登场，名跳端公。”(《蜀游日记》)

清末民初，成都等地亦流行巫术和演端公戏，作“打醮”、“求雨”等，如记：“凡病重请巫者，三更后必有《打梅山》一戏。亦不知何鬼神，大戏系五猖之类。巫者画脸，现怪相，助以打火，大声疾呼，在病人室中大肆搜索，开门驱鬼。”四川傩戏，种类甚多，有傩愿戏、阳戏、提阳戏、傩坛戏、梓潼戏、庆坛、端公戏、师道戏等。但每一种傩戏，都有固定的仪式程序，在仪式程序中有机地组合着与酬神还愿、请神驱邪旨意相适合的戏剧表演。如芦山庆坛包含开坛、放兵、请神、土地记、仙娘记、倮倮记、二郎记、踩九洲、收兵札坛等九大部分。大型庆坛，还要加演“灵官镇坛”、“灵官扫坛”的程序。合江端公戏仪式有“参灶、迎圣、发帖、请敕、放诏、开方、破狱、招请、设宴、安位、上表、拜唱”等法事程序。傩戏除其本身具有戏剧故事外，演出中还插演民间灯戏。所以傩戏有正傩(坛)，耍傩(坛)之分。正傩系还愿冲傩，有严格礼仪程序。耍傩，即在祭祀仪式中间插演娱人为主的民间灯戏。演出剧目，由会首或主家点唱。

四川傩戏的剧目十分丰富。除在傩戏本身程序中包含固定的戏剧折戏外，有的戏类，还有自己特有的剧目。如武隆阳戏有《显阳神戏》一集，专讲劝善、驱鬼之事。梓潼阳戏、提阳戏、傩坛戏还有“天上三十二戏”和“地下三十二戏”演出。师道戏(含端公戏)还依“打醮”、“超度”之对象，演出不同主戏。如母逝，以《破狱救母》为主戏；妻亡，以《湘子度妻》为主戏。而在“耍傩”、“耍坛”或“一折坛”、“一折灯”形式下演出的剧目更为丰富。常演的剧目有《皮金滚灯》、《九流相公》、《张浪子薅豆子》、《安安送米》、《翠香下书》、《仁贵征东》、《丁山征西》、《薛刚反唐》、《杨门女将》、《姜太公出世》、《孟姜女寻夫》、《龙王女》、《庞氏女》以及《三孝记》、《朱砂记》、《蟒蛟记》、《鹦哥记》等。

傩戏脚色行当分生、旦、净、丑。并有面具傩戏与开脸傩戏之分。面具傩戏，由表演者戴面具，扮演各种角色；开脸傩戏则以涂面造型，扮演人物。其中，尤以面具傩戏最有特色。由于表演者戴面具，动作的幅度大，显得古朴、粗犷。表演的基本步态是男走正步、罡步，女

走云步，碎步。傩戏发展中也吸取了其它戏曲一些表演程式，充实自己的表演。在“傩坛戏”、“提阳戏”中的“天上三十二戏、地下三十二戏”演出时，天上神戏以提线木偶表演，地下戏，则由艺人戴面具在舞台（俗称盘）上表演。同时，演出中还有文戏、武戏之分。文戏为木偶表演，武戏则由演员扮演各种角色，边唱边舞，间以杂耍、钻火圈、上刀山之类。

傩戏的唱腔，主要是神歌腔（俗称端公调）。神歌腔是一种徒歌式的唱腔，只以鼓、钹击拍伴奏，伴以和腔或帮腔。唱腔曲调有单曲体式的〔仙峰调〕、〔开山调〕、〔师娘调〕、〔土地调〕；道士戏的曲调则有〔三清调〕、〔九皇调〕、〔公神调〕、〔收神调〕、〔告灶调〕、〔拜唱调〕、〔忏悔调〕。而酉阳阳戏以脚色行当或人物类型分腔。主要有“皇生腔”、“丞相腔”、“小旦腔”、“丑脚腔”、“大王腔”等。傩腔的伴奏乐器主要为鼓、锣、钹。

除神歌腔外，尚有民间灯戏的灯调（俗称胖筒筒）。有的戏班在发展过程中，还吸收川剧唱腔和锣鼓。至于“耍傩”、“耍坛”中搬演灯戏，就采用灯戏的声腔表演了。

傩戏的演出习俗分两类。一类只演神戏、贺戏、愿戏，如傩愿戏、阳戏、庆坛、提阳戏。一类结合“打醮”、“超度”，为丧者作法事，如师道戏、端公戏。至于庆坛，又分两种，一种具有官坛性质。如“姜庆楼”的庆坛，其礼仪由官家主持。一种为民间求子、祈福，则由掌坛师主持。但不管何种庆坛，均须在设有“坛”的庙宇或人家进行。如主家要“庆坛”，而自身未设坛，必须从别家请来“坛神”，才能进行。各地傩戏所敬傩神也有不同，傩愿戏供傩公傩娘为戏神，芦山庆坛的坛神、则为李冰和赵昱。据《芦山县志》乾隆版和民国版所记：“坛神者，秦为太守李冰，隋为嘉州刺史赵昱也。昔皆治水有功，故西康人民多祟之。”酉阳阳戏，敬关公为戏神。南部杜南楼的傩坛戏，供奉儒、释、道三教始祖神像。所设神像图中，最高一层是孔夫子、李老君、佛祖释迦牟尼；中层有玄帝、观音、文昌；下面是土主、川主、药王以及莲花姐妹。提阳戏则敬奉上三教和“三圣”神像。是一种儒、释、道三教合一的坛口。而合江师道戏的道场图，专供道家神仙。神像图依次是三清、斗姥、太乙、十王朝、真武及十帅、三官大帝、四值功曹。最下面是城隍土地。傩戏的演出，一般要设案祭神，演出颇为庄重。芦山庆坛时，堂屋正中要供坛神，先鸣炮，法师开坛请神。大的庆坛活动，开坛前，还要加演“灵官镇坛”和“灵官扫坛”。

四川傩戏，由于有浓厚的封建迷信色彩，发展中又掺入了“破石打胎”、“符水治病”、“降童子”、“装神驱鬼”、“作牛角道场”等活动。中华人民共和国成立后，属于取缔范围。“文化大革命”中不少“掌坛师”，被划为“牛鬼蛇神”。但有的坛班，改为灯班演唱民间灯戏。有的端公班仍在偏僻山乡，从事巫术活动。1979年中国共产党十一届三中全会以后，不少地方傩戏摒弃了迷信色彩，突出了娱人的戏剧。在农村中自发地恢复，特别在逢年过节时，广泛演出，为农村山寨群众所欢迎。

四川曲剧　四川曲剧是在四川曲艺基础上发展起来的一个地方小戏。

二十世纪四十年代中期，四川省部分县区的流散艺人，曾化妆演唱四川清音。民国三

十三年(1944),合川清音艺人邓碧霞、贺守成采用“清音双簧”形式,彩唱清音《玉美人》。民国三十七年,俞伯荪、郭敬之等,在重庆借用川剧打击乐和表演程式,化妆演出扬琴《处道还姬》、《梁红玉》等折子戏。

1950年,四川省解放,各地曲艺团、队,以清音为基础,吸收兄弟剧种的表演、舞美、化妆、打击乐等艺术手段,演出清音剧、扬琴剧《梁山伯与祝英台》、《三凤求凰》、《元和闹街》、《尼姑下山》等戏。1952年,川南行署在泸州举办的川南区艺人学习班结业时,演出了用四川花鼓音乐创作的现代戏《金花三娃结婚》和用四川清音创作的现代戏《哥哥当红军》。从此,曲剧从曲艺中独立出来,从茶馆走向了剧场。

1953——1958年,全省曲艺剧有了很大发展,曲剧演出单位达到四十多个,分布四川各地,广泛演出。1958年,又产生了小型曲剧与曲艺合演的形式,上山下乡,为人民服务。“文化大革命”中,许多曲剧团、队被迫解散,曲剧剧种,遭受严重挫折。1972年,曲剧有所恢复,个别地方又新招学员,直至1979年中国共产党十一届三中全会以后,四川曲剧才获得了新生与发展,恢复上演了传统剧目,创作演出了大型曲剧《阿Q正传》、《清风亭》。1982年,四川省文化局、中国曲艺家协会四川分会在自贡市召开“四川曲剧座谈会”,为发展曲剧艺术,适应社会主义精神文明建设的需要,进行了广泛的研讨。

德格藏戏 四川藏族戏曲剧种。清康熙十九年(1680),德格土司七世拉青·祥巴彭措执政,为维护其统治,制定了《十套教法》和《十六条政法》。并于辖区内兴修花教寺庙,延请名僧,发展宗教。还以更庆寺为家庙(“德格拉中”),自尊第一代法王。为宣扬佛法,规定在每年“央勒节”诵经的四十五天内,排练藏戏《哈热巴》(狮王的故事)、《诺桑法王》,藏历七月一日晨,寺庙僧侣,列队自更庆寺至城郊柳林,诵经祈福,祝风调雨顺,万事如意。之后,演出《诺桑法王》,第二天(七月二日),演出《哈热巴》。自此,德格藏戏流布于德格土司的辖区(今四川德格县和西藏江达等地)。道光三十年(1850),新龙布鲁曼(工布郎加),率军破德格土司军后,德格藏戏停止活动。

辛亥革命后,土司制复苏。德格四十八世土司阿加(社吉僧格)执政,又恢复了演出。由更庆寺的堪布桑登罗珠,改编了《哈热巴》、《诺桑法王》、《智美更登》等剧,亦组织僧徒于藏历七月初一、初二在城郊林卡演出。(《智美更登》因土司认为不吉利,后不予演出。)

中华人民共和国成立,德格藏戏沿原习俗每年于藏历七月初一、初二在城郊林卡演出。1958年“民主改革”和“文化大革命”期间,德格藏戏停止了演出活动。

1979年,中国共产党第十一届三中全会后,德格藏戏重新复苏。1980年春季,德格举办第一次物资交流会,更庆乡、龚亚、竹庆等地的民间藏戏团,恢复演出了《哈热巴》、《诺桑法王》及《格萨尔王》(选段)。同时,又恢复了每年七月初一、初二演出的习俗。

德格藏戏的主要剧目是《哈热巴》和《诺桑法王》。演出中,采用当地方言、民间歌舞、民间音乐、寺庙音乐,并掺杂“羌姆”(跳神)身段、步法。角色不分行当,唱腔按世俗的人物等

级区分，并唱时不舞，舞时不唱。伴奏以唢呐为主，间配以鼓、钹。乐队中很多乐器是寺庙中的法器，根据人物身份、场面的需要择用。所着服饰：凡演国王、王妃，均借用土司的服饰；大臣服饰则向土司属下之头人们借用；其他僧俗，皆依本地僧侣俗人生活用服。演出前，先要举行隆重的“烟祭”仪式，唢呐、长角号演奏“九层吉祥调”（“札西古召”）。戏的演出分开场戏、正戏、尾戏等三个部分。开场戏，由两个戴面具的阿查热出场，做一阵滑稽表演、维持场地秩序。接着婆罗门上场，介绍剧情。正戏，即演出《诺桑法王》和《哈热巴》。正戏结束，尾戏紧接，此时场上人物除诺桑王、王妃、安登王、比丘等保持原装外，其他人等均换上喇嘛衣服，全体围成圆圈。由诺桑王，安登王各唱一段吉祥词，以示结束。旧时，德格土司还要派人献“哈达”（主持演出的寺庙、德格印经院派管家献“哈达”）。退场时，演员按“啰布呷且”队形，边舞边下。德格藏戏在演出中，有时还加上一些与剧情无关联的舞蹈表演。如“甲羌”（汉兵舞）“六长寿”等等。以调节正戏演出中演员换装的时间，或作为中途休息时表演。

安多藏戏　藏族戏曲剧种。安多藏戏产生于甘肃省甘南藏族自治州的拉卜楞寺。1948年和1949年先后传入四川省阿坝、红源、壤塘、若尔盖，甘孜州的色达等安多方言地区。主要由寺庙的僧侣组织演出，其演出为寺庙宗教活动的重要组成部分。

中华人民共和国成立后，安多藏戏活跃于广大川西草原，1958年“民主改革”和“文化大革命”期间，遭受挫折，停止了演出。中国共产党十一届三中全会后，又恢复演出，并且，随着社会的改革，在若尔盖县、红源等地，成立了不少民间业余藏戏剧团，艺术上在继承传统的基础上，进行革新创造，有的剧团已开始售票演出。

安多藏戏演出剧目甚多，除搬演《智美更登》、《卓娃桑姆》、《松赞干布》、《朗莎雯波》、《顿月顿珠》等八大藏戏外，还根据长篇史诗《格萨尔王传》创编了《格萨尔的一生》、《达岭之战》、《地狱救妻》、《霍岭大战》、《赛马登位》等戏。在音乐上，在继用宗教寺庙音乐的同时，汇合有民族管弦乐器，增添了新的音律。表演即按人物身份划分行当，并且在演出中，大量吸收了“弦子舞”、“踢踏舞”、“草地锅庄”等，因此，歌舞性很强。唱腔有道歌调、喜庆调、悲调、祈祀调等，还把专门演唱格萨尔的说唱调，也引进唱腔行列。

安多藏戏的服饰，用料考究，工艺讲究。一些王公贵族造型十分华丽，妖魔鬼怪，狮子、老虎等动物均戴面具，面具造型精细，维妙维肖。中华人民共和国成立后，由于加强了舞蹈性，以及表现现代生活，大量吸收了内地戏曲乃至歌舞、话剧的化妆。演出中采用灯光布景、幻灯、效果等手段，使之成为一个具有了多种艺术表现手段的综合性戏曲艺术。

康巴藏戏　康巴藏戏是指原西藏藏戏传入四川康巴藏族地区后，以康巴方言、音乐、舞蹈特色演出的一种藏戏剧种。

清顺治十六年（1659），拉萨丁吉岭寺主持活佛德英组织演出了从后藏传来的“降嘎冉”流派的藏戏《诺桑王子》等戏。尔后，“学巴”“觉木隆巴”等藏戏流派陆续传入甘孜州并

广泛演出《卓娃桑姆》、《文成公主》、《诺桑法王》、《白马文波》、《顿月顿珠》、《智美更登》、《郎莎雯波》、《苏吉尼玛》等八大藏戏。

清光绪三十一年(1905),四川总督赵尔丰,推行“改土归流”政策,大批寺庙被焚,僧侣被杀,藏戏被迫停演。至民国初,才又陆续恢复活动。

中华人民共和国建立后,不少县和寺庙成立了僧侣和民间业余藏戏团。1952年(藏历水龙年)正月,甘孜惠远寺活佛绕吉洛桑和度呷寺活佛克珠,共建藏戏剧团,演出《文成公主》、《智美更登》、《诺桑法王》、《卓娃桑姆》等戏。以后每年藏历正月初三、初四、初五三天演戏,沿为习俗。

1953年,甘孜县举办民族体育大会,甘孜寺等寺庙组织剧团参加演出。

1958年,藏区实行“民主改革”。1966年至1976年“文化大革命”期间,藏戏艺术受到摧残。藏戏剧团被迫解散,剧本、服装道具皆遭焚毁,藏戏演出活动,被迫停止。

1979年中国共产党的十一届三中全会后,民族政策和文艺政策得到正确执行,僧侣藏戏剧团又重新建立,继续演出传统剧目。1981年5月,四川省首届藏戏会演在甘孜州巴塘县举行,甘孜、阿坝州不少藏戏剧团参加会演。阿坝州《牟尼赞普》等一批优秀藏戏,获得观众好评。嗣后,甘孜州提出“振兴藏戏”的口号,有组织、有步骤地发展四川藏戏的艺术。

嘉戎藏戏 四川藏族戏曲剧种。流布于四川省甘孜州的丹巴县、阿坝州的马尔康、金川、理县、黑水、小金以及雅安宝兴县等藏族嘉戎方言区。

据传早在唐玄宗年间,金川广法寺已有该剧种演出。元代至正年间,丹巴县巴底部落在嘉戎神山——墨尔多山建造雍仲多尔吉寺时,嘉戎巴底部落第三代首领多布和雍忠多吉楞寺的第一世喇嘛桑吉朗白,在邛山部落中,挑选善歌舞艺人,创演了历史故事戏《阿米格东》。清乾隆年间嘉戎藏戏从墨尔都巴底传到了马尔康、金川等地,乾隆四十年(1775)清廷重兵征服金川后,清将阿桂将上千名嘉戎人俘至北京,(其中有不少戏班人员)在乾隆六十寿辰及元旦宴庆各地使臣时,在太和殿、保和殿演出《吉祥颂》等剧目。受到乾隆的褒奖。嘉庆十五年(1810),卓斯甲周山戏班演出童话戏《阿神来》。光绪十七年(1891),马尔康党坝能德戏班演出《吉祥颂》。民国十九年(1930),松岗演出《智美更登》,三十六年又演出传统剧目《泽让兰支》。

中华人民共和国成立后,嘉戎藏戏仍在小金一带演出。1958年“民主改革”和“文化大革命”期间,基本上停止了演出活动。1979年中国共产党十一届三中全会后,嘉戎藏戏又活跃在四川藏区的嘉戎方言区。

嘉戎藏戏的表演不分脚色行当,而以习惯的人物身份等级分角色,步态多取材于当地民间舞蹈、跳神和日常狩猎、劳动的动作。其中尤以面具表演最有特点。演员在表演老夫、少妇和牛、狮、猩猩、猴子等动物,均佩戴代表以上人和动物的面具,神态逼真、栩栩如生。

嘉戎藏戏的音乐,分伴奏音乐和唱腔音乐。伴奏乐器中有打击乐、吹管乐、长号和弦乐

以及莽筒、汉族的大锣等。其演出的传统方式是场中高挂一幅墨尔都山神的唐卡画。戏由开场仪式、正戏、尾戏等三个部分组成。开场仪式，由吉祥老人率领数名美女上场，缅怀墨尔都山神；正戏，演出折戏《吉祥颂》、《老夫与少妇》、《猎人与猩猩》或大幕戏《阿米格东》；尾戏，演员跳起吉祥的舞蹈，并向观众撒青稞面，以示吉祥如意。

四川土戏　土家族戏曲。流播于四川省石柱土家族自治县境内的山乡村寨。

土戏，一说古时当地属“土巴族”集居区，故曰土戏。一说以土生土长来区别其它外地的戏曲。

土戏源于何时？根据老艺人谭弟全（71岁）、傅贞山（60岁）的师承辈分计算。土戏的第一代老师名鄢法正，约生于清康熙年间。解放前，土戏一直在石柱县沙子、湖镇、盐中、官田、中益一带山乡演出。间或亦去邻近忠县的村寨演出。中华人民共和国成立后，由于土戏夹有浓厚的封建迷信色彩，故少有演出。1979年，中国共产党十一届三中全会后，当地文化主管部门，对土戏进行了调查发掘工作，又恢复了演出活动。

土戏，奉“三圣”（川主、土主、药王）为戏神。戏分“还愿戏”和“喜庆戏”两类。还愿戏有一个固定的程式。包括引圣请神、发帖、拨路、蹚生、回熟、放牛、陈公、急事、催愿、土地报台、镇宅、发奏、清宅、迎圣、勾愿、龙船、狮子、送神等十八折。而喜庆戏多为民间小戏。如《四值功曹》、《红灯记》、《安安送米》、《八仙庆寿》、《二郎降孽龙》、《二王伐纣》、《拨路先锋》、《山王捉蛇》、《背鞭过关》等。在演出中还有阳戏、阴戏之分：演员在台上演唱叫阳戏，木偶在台上表演、演员在台后帮唱叫阴戏。

土戏戏班叫“箱子”。一口“箱子”十至十二人不等。脚色行当有“生、旦、净、丑”之分。表演富有民族特色。表演中将土家族农事中的搓犁耙，编篾笆折，以及舞帘盖和民间舞蹈中的摆手舞、耍绣球、拜罗汉等舞蹈动作、溶于其中。

土戏的唱腔、伴奏自成体系。唱腔是在土家民歌、薅草歌基础上形成的山歌腔。唱腔以喜、怒、哀、乐情绪分类。伴奏乐器有脚盆鼓、大锣、大钹。锣鼓牌子是在土家“耍锣鼓”基础上产生的。演出时，司鼓系指挥者、演奏员兼和腔、帮腔。

土戏演出习俗有固定要求，演还愿戏时，台上设供桌，天幕上挂三圣像，一定要演“引圣”至“送神”一套十八折的程序。而唱喜庆戏，不设供桌、不挂“三圣”像，并根据不同场合确定主戏。如贺寿以《八仙庆寿》为主戏；修房以《灵官镇宅》为主戏；娶媳、生子以《金童玉女》为主戏；垮岩、崩坎以《二郎降孽龙》为主戏等。

土戏演出的场地没有严格要求，凡院坝、堂屋、宽街沿、庙台皆可演出。但唱祈雨戏，必在庙台上演唱，若附近没有庙台，则要布置成庙台，方可演出。布置时，只用底幕、不用门幕、侧幕。而且在底幕正中上方、开一长方形缺口，供“阴戏”木偶、动物、船只等表演。但是，土戏忌丧，不为丧事演出。由于土戏一直在石柱县土家山寨中流传，与外界少有交往。因此，一直保持着古老原始的艺术风貌。

汉剧　又名“汉调二簧”、“陕二簧”，因腔中杂以鄂音、襄(阳)腔，俗称“汉调”。同时，伴奏乐器梆子，发出桄桄之声，故又名“汉调桄桄”。汉剧入川，约在清道光年间，时有唱陕西汉二簧的艺人，在南充建立唱丝弦的义泰班。咸丰、同治、光绪年间，又有陕西艺人先后来川授艺。民国初年，有陕班艺人，活动于汉州(今广汉县)一带。二十年代，湖北汉剧团曾入川演出。抗日战争时期，傅天一，吴天保等以汉剧抗敌宣传队第一队之名到重庆演出于大华戏院。后又至合川、北碚一带演出。1945 年“抗战”胜利。该队部分人员返回武汉；部分人员继续在重庆演出，至 1952 年离渝返汉。

1949 年四川解放后，汉剧又有了新的发展，1950 年，流散于广汉境内的“陕班”艺人，成立自负盈亏的集体所有制“永裕剧团”。(后曾改名广汉县群众川剧团、彭县学习剧团)。1956 年由彭县川剧团中的汉剧艺人和部分学生及省内零星汉剧艺人，筹组汉剧团，并于 1958 年冬，正式成立国营“温江专区汉剧团”。1960 年，又改名“都江人民艺术剧院汉剧团”。1973 年复名“温江专区汉剧团”。1979 年 9 月，剧团划归广汉县，遂更名“广汉县剧团”。

广汉县剧团主要唱汉剧和汉调桄桄，兼有襄阳腔、吹腔、杂曲。汉剧板式有〔快西皮〕、〔慢西皮〕、〔西皮垛子〕、〔一字〕、〔二流〕、〔导板〕、〔摇板〕、〔散板〕。乐队分文场、武场。文场主要乐器有胡琴、二胡、月琴、三弦；武场除锣、钹之外，还夹用马锣(川打)。汉调桄桄的板式有〔慢板〕、〔尖板〕、〔二流〕等，乐队也分文武场。文场有梆子、盖板、二弦、京胡、月琴、三弦、二胡等。

汉剧的脚色行当分一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九老、十杂。演唱方法上有甜音、苦音之分。汉调桄桄的花脸讲究“降音”(行腔时把嗓音放开，适度节制)。旦脚唱法为“高八度”，假音和真音互转(艺人称“老少配”)。

广汉县剧团演出剧目十分丰富，主要剧目有《征北海》、《渭水河》、《武采桑》、《文昭关》、《单刀会》、《收姜维》、《射白鹿》、《受禅台》、《击鼓骂曹》、《罗成修本》、《南阳关》、《定军山》、《法门寺》、《二度梅》、《牧虎关》、《寇准背靴》、《买画拍门》、《杀狗惊妻》、《走南阳》、《钉缸》以及《红灯记》、《杜鹃山》等。1956 年四川省青少年会演时，剧团演出汉剧《牧虎关》、《南阳关》、眉户剧《走南阳》等获得好评，《走南阳》还获得教师奖、演员奖、音乐奖。

1982 年 7 月四川省委发出振兴川剧的号召后，广汉县剧团亦受到很大鼓舞，并为适应广大观众的要求，创作和演出了不少新编历史戏和现代戏。演出上除演出汉剧、汉调桄桄等剧外还演出川剧，受到广汉县人民普遍的赞誉。

评剧　外来地方剧种，习称“蹦蹦戏”、“落子戏”。民国二十七年(1938)五月，原上海洪盛评剧团由班主高洪恩带领钰灵芝(高秀番)，赛灵芝(白金环)等艺人，由湖北进重庆，民国二十八年抵蓉，宣传演出抗日内容的《新刺虎》、《天竺峰》等。民国三十四年，李奎轩邀名伶孙育舫(柴桂芳)由西安宝鸡入川。民国三十五年洪盛评剧团解散，钰灵芝、安翠兰等

艺人并入李奎轩戏班。第二年，李班亦解散，由安翠兰组团在广元演出。1949年秋，该团编入中国国民革命军第三十师“时代剧团”评剧队，在德阳演出。1950年3月，由陈艳梅、安翠兰组织“长安评剧团”。1952年陈艳梅、张朴贞筹组“新蓉书场”，由评剧、京剧清唱队联合演出。次年，陈艳梅、赛灵芝(白金环)将“新蓉”、“新仙林”两书场合并成立“新蓉评剧团”(仍是京评剧清唱联合演出形式。直到1954年9月，新建了“新蓉剧场”，才全部演出评剧剧目)。新蓉评剧团。在五十年代末到六十年代初演员有赛灵芝、陈艳梅、刘惠君、筱玉霜(邓德明)、李艳芬、彭凤云(金凤云)、邵君、丁素萍等。演出了古装戏《西厢记》、《卓文君》、《杜十娘》、《绣鞋记》、《玉堂春》、《珍珠衫》、《御河桥》;时装戏《杨乃武与小白菜》、《新刺虎》、《宦海潮》、《祥林嫂》;现代戏《小二黑结婚》、《小女婿》、《刘巧儿》、《擦亮眼睛》等剧目。同时，向川剧学习《杀惜》、《放裴》、《醉酒》、《做文章》等剧目。1954年演出《鸳鸯谱》、《喜荣归》，参加成都市专业艺术团体观摩会演。《喜荣归》获青少年演出奖、学员奖。评剧团除在成、渝两市演出外，还到各专县村镇演出，受到广大群众好评。1966年2月，新蓉评剧团改名成都市评剧团。1970年8月，被撤消。

豫剧　外来地方剧种。1949年，河南灾童剧校(豫剧)及国民党胡宗南部队所属河南曲子戏豫声剧社，先后入川。在成都、绵阳、广元一带演出。同年，河南灾童剧团被国民党五兵团接收为随军剧团。年底至成都。1950年2月为中国人民解放军成都军管会接管，当年8月编入解放军十八兵团，10月随军进入西藏。原豫声剧社于1951年巡回演出至广元，由剑阁专员公署接待，并更名为广元群众剧团，1963年元月改名广元豫剧团。该年，剧团演出《状元打更》一剧，演员张遂喜获绵阳地区戏曲调演表演一等奖。该剧还由四川电视台录像，向全省广播。

广元豫剧团主要演出的剧目有《抬花轿》、《三拜花堂》、《七品芝麻官》、《秦香莲后传》、《穆桂英挂帅》、《花木兰》、《三哭殿》、《假县官巧断奇案》和现代戏《朝阳沟》、《日夜饭店》等。主要演员有张遂喜、李国珍、刘荷珍等。

京剧　外来戏曲剧种。京剧入川，可追溯到光绪二十九年(1903)燕和京剧班在成都可园茶社落成时的演出，光绪三十一年“戏曲改良公会”在成都原老郎庙修建“悦来茶园”，茶园落成时聘请顺和京剧班演出。民国五年(1916)上海女子戏班“髦儿班”入川演出，次年，中国国民革命军驻万县师长范绍增从外地接来“福顺班”，在万县演出《白蛇传》、《嫦娥奔月》、《四下河南》等戏。民国十九年又有刘奎官、马最良等在成都春熙大舞台演出。

抗日战争爆发后，国民政府迁都重庆，一批京剧艺术团体也相继入川。民国二十七年王泊生率领“山东省立剧院”(京剧)到重庆，同年，厉家班入川，十月参加在重庆举行的“中华全国戏剧界抗敌协会”的戏剧节演出。自此，不少京剧班社和一批京剧演员活跃于四川的戏曲舞台上。如厉慧良、厉慧敏、厉慧兰、厉慧斌、厉慧森(重庆)、孙盛辅(雅安)、王少泉、筱月亭、段丽君(成都)、潘鼎新(万县)等。与此同时，大批业余京剧票社，如“七三票社”、

“银联票社”、“恒社”、“星六晚会”、“华府业余京剧社”和陈彦衡、郝墨庄、罗孝可等一批造诣颇高的京剧票友，以及从事机关布景的“霞光布景公司”等，无不推动着京剧艺术在四川的发展。

1945 年，中国国民党和中国共产党在重庆举行举世闻名的“重庆谈判”。厉家班曾两次为参加谈判的国共两党领导人：国民党方面蒋介石、张治中，中共方面毛泽东、周恩来、王若飞等，演出京剧《十三妹》、《群英会》等。

1949 年底，四川各地先后解放。中国人民解放军晋绥军区政治部战斗剧社，随军进驻重庆，并于 1950 年改名“西南军区政治部京剧院”，先后演出了《逼上梁山》、《闯王进京》、《黄巢起义》、《三打祝家庄》等戏。

1951 年，政务院颁布了《关于戏曲改革工作的指示》(简称“五五指示”)，对四川的京剧事业，又有了很大推动。不少民营京剧团，改为公私合营，实行民主管理，经过社会主义改造，重庆、成都和不少地、市、州纷纷建立起国营京剧团。一些原隶属于国民党军队的京剧团体，为各地军管会接管。至 1982 年，全省有专业京剧团十四个。除此，各大中城市的工会，文化宫、俱乐部，还有不少业余京剧团队，进行群众性业余京剧活动。

京剧在四川，虽然是外地传入的戏曲品种，但它以自己鲜明的艺术特色，丰富多彩的唱、念、做、打等表演形式，获得了众多的观众。尤其是许多具有艺术绝招、技艺精湛的名角的表演，不但赢得了四川人民的喜爱，在全国京剧界亦受到称赞。如孙盛辅、厉慧良、厉慧斌、王少泉、潘鼎新、筱月亭、厉慧敏、厉慧兰、段丽君、席惠馨等。俞振飞、周信芳、尚小云、程砚秋、荀慧生、刘奎官、徐碧云、张君秋、殷元和、花想容都曾来川演出。

中华人民共和国成立后，在中国共产党和人民政府的关怀下、在老一辈京剧艺术家精心培养下，一批年轻的京剧工作者。崭露头角，茁壮成长。1955 年四川省第一次青少年演员会演，丁治国(《火焰山》饰孙悟空)、刘福薇(《武松打店》饰孙二娘)、郭少良(《钓金龟》饰康氏)获一等奖。1956 年重庆市举行第一次戏曲会演，沈福存、朱福侠、刘福薇、况福莲等获表演奖。1960 年成都京剧团青少年演出队到北京巡回演出，在“怀仁堂”演出《杨八姐盗刀》，受到中央领导同志李先念、罗瑞卿、宋任穷接见并合影留念。

四川的京剧团和京剧艺术家，不但擅长继承演出京剧各流派的传统剧目、拿手好戏，还善于深入生活，创作现代戏和新编历史戏。其中最有代表性的剧目有《墨子》、《锦囊机密》、《钟离春》、《春香传》，连台戏《杨家将》；现代戏《方志敏》、《嘉陵怒涛》。1979 年中国共产党十一届三中全会后，又有现代戏《最后时刻》；新编历史戏《慧梅出嫁》等。

四川的京剧团和京剧工作者，不仅在舞台上广泛演出，为人民服务。同时，还参与了重大的社会政治活动：1952 年参加中国人民赴朝慰问团，到朝鲜前线慰问中国人民志愿军；1953 年参加赴边疆慰问团，慰问中国人民解放军；参加“土地改革运动”；慰问成渝、成昆铁路的修筑工人；历年春节、八一建军节等慰问解放军、革命荣誉军人和军烈属等。

“文化大革命”期间，四川的京剧艺术亦遭严重摧残。许多京剧演员被打成“封、资、修”、“三名三高”、或“黑帮”、“戏霸”，乃至扣上“反革命”的罪名。有个别竟被迫害致死。幸存的少数京剧团体，只有依葫芦画瓢，搬演几出京剧“样板戏”。

1972年至1975年，综合性的“四川省五七艺术学校”，在成都成立，开设京剧班。该班毕业后，分至渡口市与原雅安地区京剧团合并，成立了渡口市京剧团。

1976年，“四人帮”被打倒。京剧再获解放。在四川，京剧率先上演了《逼上梁山》、《三打祝家庄》、《大闹天宫》等戏，受到观众热烈欢迎。1979年中国共产党十一届三中全会后，各地京剧团纷纷恢复，大多数京剧演员重新登上舞台。个别在“文化大革命”中被迫害致死的，也得到了昭雪平反。京剧艺术，又呈现一派繁荣景象。

越剧　外来地方戏曲剧种。1951年，沪光越剧团由上海迁来重庆，并在重庆黄家垭口人民乐园首演《梁山伯与祝英台》和新编历史剧《河山重光》、《孔雀胆》等剧目。1952年7月改名为“光明越剧团”，并民主选举了筱秀灵为团长，姚宝红、韩佩芳、曹明为副团长。1953年，《梁山伯与祝英台》一剧参加重庆市春节文艺竞赛，获鼓励奖。1956年，又以传统剧目《三看御妹》一剧参加重庆市戏曲汇演，获导演、主要演员奖。同年，《盘夫》一剧参加四川省青少年戏剧汇演，获三等奖。1957年3月，光明越剧团携带《西厢记》、《宝玉黛玉》、《红楼二尤》、《盘夫索夫》、《何文秀》、《喜相逢》、《三看御妹》、《田螺姑娘》、《三笑姻缘》、《追鱼》等剧目到成都、泸州、宜宾、自贡、江津等地巡回演出，受到各地群众热烈欢迎。自此，越剧剧种在四川扎下了根。光明越剧团也于1960年5月改名为重庆市越剧团。

越剧团建团以来，在继承越剧优良传统的基础上，十分注意向川剧学习。曾先后请川剧演员李文杰、陈淡然、薛艳秋、琼莲芳来团示范，或任艺术指导。在此期间，曾移植《别洞观景》、《芙奴传》等川剧剧目，邀请川剧作家赵循伯改写《北地王》一剧。与此同时，又注重抓创作剧目，1964年创作演出了越剧现代戏《江姐》，在重庆连续上演一百三十五场，观众达十三万多人次，创造了重庆市一个剧目连续上演场次、人数的最新纪录。后由上海文艺出版社出版。

“文化大革命”期间，越剧被停止了演出。1976年10月，粉碎“四人帮”后，剧团才得恢复。并实行男女同台的演出实验。1977年，剧团创作并演出了《不准出生的人》，受到观众热烈欢迎。中国共产党十一届三中全会后，该剧曾参加省的四次汇演，荣获多项奖励。1979年，演出新编聊斋戏《宦娘曲》，受到观众好评。为继承越剧传统，保持越剧剧种特色，1982年5月到上海、杭州等地巡回演出两个月，演出《芙奴传》、《苏小妹》、《乘龙错》。越剧前辈艺术家范瑞娟、傅全香、吴琛等看后，一致肯定向地方剧种（川剧）学习的作法可取，并强调应溶化在越剧的特色之中。演出期间，还向上海越剧院，浙江越剧团等姐妹团体学习了《西厢记》、《燕燕》、《双狮图》、《王老虎抢亲》、《柳玉娘》等剧目。这次“回故乡”学习、演出，对提高越剧艺术、保持剧种特色和锻炼培养青年演员，都起了良好的作用。

剧　目

四川地方戏曲有川剧、四川灯戏、四川藏戏、四川曲剧、傩戏、四川土戏以及京剧、越剧等。众多的剧种，拥有丰富的剧目。据统计，各剧种的剧目总数在三千个以上。其中，尤以川剧剧目最多，它的传统剧目和建国后创作、改编的剧目，共约二千多个。四川灯戏剧目有三百多个、藏戏剧目一百多个、傩戏剧目一百多个、四川曲剧剧目三十多个。

在众多的剧目中，川剧剧目最为丰富多彩。仅据1962年4月四川省文化局出版的《传统剧目目录》所统计，共有一千三百八十九个传统剧目，其中上古故事剧五十九个，列国故事剧一百二十二个，秦代故事剧十五个，汉代故事剧五十五个，三国故事剧一百零三个，晋代故事剧十五个，南北朝故事剧十九个，隋唐故事剧一百七十六个。宋代故事剧二百四十三个、元代故事剧十六个、明代故事剧一百六十八个、清代故事剧七十二个、民国故事剧六十个、不明朝代的故事剧二百六十六个。这些剧目，一般均以单一声腔演出，用两种或三种声腔演出的不多。其中，昆腔的著名剧目有《文武打》、《议剑献剑》、《醉打山门》、《醉隶》、《坠马》等；高腔剧目有《金印记》、《琵琶记》、《红梅阁》、《班超记》等四大本头及《红袍记》、《白袍记》、《绿袍记》、《青袍记》、《黄袍记》等"五袍"和《碰天柱》、《水晶柱》、《九龙柱》、《五行柱》等"四柱"。除此，还有《荆钗记》、《彩楼记》、《幽闺记》、《玉簪记》等、"江湖十八本"以及"聊斋"戏、时装戏、现代戏。川剧胡琴戏，擅长表现宫廷生活，以三、列国剧目为多。素有"唱不完的三列国"之说，以黄吉安改编、创作的《江油关》、《绵竹关》、《柴市节》、《春陵台》、《江亭战》、《三伐宋》和《五台会兄》等最为驰名。弹戏的四大本头《春秋配》、《梅绛亵》、《花田错》、《苦节传》及其它剧目，多来自秦腔和各种梆子戏。灯调剧目，大都来自四川灯戏的生活小戏。最具代表性的有《驼子回门》、《请长年》、《皮金滚灯》、《裁缝偷布》、《五子告母》等。

四川灯戏的剧目，除一部分被川剧吸收外，单独演出的，仍有很多。计有《柳荫记》、《琵琶记》、《五娘吃糠》、《描容上路》、《教子》、《芦花》、《汲水蓝桥》、《送京妹》、《闹窑》、《路遇》、《鲤鱼哥哥招亲》、《洞房花烛夜》、《张浪子薅豆子》等。

四川傩戏是一种古老的戏剧形态。演出剧目常与祭祀活动溶为一体。如《出土地》、《出二郎》（二郎降孽龙）、《请仙娘》、《仙峰小姐》、《开山将军》、《算匠》以及《孟姜女》、《龙王女》、《庞氏女》（含《安安送米》）、《姜子牙下山》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《穆桂英挂

帅》等戏。有的傩戏品种，有着自己一套固定剧目程序，有“天上三十二戏，地上三十二戏”之称。

四川曲剧是中华人民共和国成立后的新兴剧种，多移植曲艺剧目和兄弟剧种剧目。新编剧目有《金花三娃结婚》、《阿Q正传》等。

四川藏戏除搬演《文成公主》、《诺桑法王》、《卓娃桑姆》、《顿月顿珠》等八大藏戏外，建国后，创作或改编演出了《秋收时节》、《霍岭大战》、《牟尼赞普》等戏。

四川地方戏曲的剧目，题材广泛、体裁多样，首推川剧。它古朴敦厚、幽默风趣、语言生动，结构严谨，不落俗套。其中不少戏，悲剧的题材，以喜剧手法处理，颇为别致，深为四川人民喜闻乐见。川剧剧目，较好地继承了南戏戏文的文采，并善于运用生动形象的地方语言塑造人物性格，表达思想内容。有高度的文学性、独特的艺术风格和舞台表演的动作性。川剧剧目的特色如此鲜明，与历代文人学士参与戏曲创作，有着密切的联系。远在明代中叶，新都杨慎就作过《宴清都作洞天玄记》、《公孙丑东郭息纷争》(即陈仲子)等杂剧。剧中从陈仲子的对仗讲白中，可以看出川剧《文武打》与它的明显继承关系。清代，邛州知州杨潮观，曾作《吟风阁杂剧》三十二种。川剧的《课子图》、《文公走雪》有《吟风阁寇莱公罢宴》、《韩文公雪拥蓝关》的影子。自然，川剧剧目的高度文学性、艺术性与四川文人辈出和具有古老深厚的巴蜀文化的优秀传统，亦是分不开的。同时，在发展过程中，随着历史上花部、雅部的争斗和花部的兴起，川剧的各声腔剧种，亦更趋成熟，剧目也陆续增多。加之魏长生、李调元等的戏曲活动，也推动了川剧剧目的繁荣发展。仅李调元就曾令其家班搬演李渔的《比目鱼》等不少剧目。至晚清，四川的经济有所发展，商业活动频繁。成都、重庆等大中城市有了电灯、自来水。建筑工业也颇为发展，在政治、文化上，出现了维新改良的活动。清光绪年间，周孝怀在成都举办了“戏曲改良公会”，提倡“改良戏曲，辅助教育”。并邀集文人学士撰写剧本。推广赵熙改编的《情探》等剧。使赵熙、黄吉安、冉樵子、尹仲锡等一批剧作家，踊登剧坛，创作和改编了大批具有积极的社会意义和爱国主义思想的剧目。这些剧目，至今仍活跃在川剧舞台上。

辛亥革命以后，四川人民在政治上有了觉醒，戏曲事业也有了相应发展。出现了一批时装新戏，一时成为各戏曲剧团，踊跃上演的热门和舞台上的主要演出剧目。据不完全统计，从辛亥革命到民国二三十年间，各类时装戏竟达二百余个。仅人称“时装泰斗”的刘怀叙，一生即创作了近一百个剧目；大部分剧目充满朴素的民主主义思想。艺术上有一定高度，情节曲折、悬念迷人、唱段精彩，受到人们热烈欢迎。他的代表作《哑妇与娇妻》、《是谁害了她》，至八十年代，仍被人搬演。

抗日战争时期，川剧舞台上演出许多激励爱国热情的剧目，如《扬州恨》、《正气歌》、《孝孺草诏》、《杀家告庙》等。同时，还编写了不少直接反映抗日救国题材的戏曲，如《芦沟桥头姊妹花》、《铁血青年》、《乞儿救国》、《枪毙李服膺》等。但是，在中华人民共和国建国的前夕，由于国民党推行崇洋媚外的文化政策，致使殖民地、半殖民地文化，泛滥社会。川剧

舞台一片混浊。上演了不少荒诞离奇、黄色低级、凶杀恐怖、迷信的剧目。

中华人民共和国成立后，由于党和政府重视剧目工作，实行了“推陈出新”等一系列方针政策，极大地推动了戏曲剧目的建设。解放初期，各地京、川剧团积极移植上演了《白毛女》、《血泪仇》、《逼上梁山》、《刘胡兰》等剧目。1950 年，对当时省内戏曲剧团经常上演的三百多个京川剧目进行了普查登记。对好的、健康的剧目，坚持上演；要修改的边演边改或停演修改；对坏的剧目则建议停演。与此同时，组织戏曲艺人参加政治学习、土地改革、清匪反霸、减租退押及抗美援朝等活动，思想、生活上有了飞跃，因此创作了如《枪毙连绍华》、《丁佑君》、《美军兽行》、《人民的死敌》、《生产乐》等近百个现代戏，较为及时地反映了当时的现实生活。

1951 年 5 月 5 日，政务院颁发了《关于戏曲改革工作的指示》。四川各地戏曲团体，遵照“指示”精神，对传统剧目进行整理、改编工作。一批剧作者和新文艺工作者投入了整理改编工作，取得了可喜的收获。如赵循伯整理了《荆钗记》，马善庆等与艺人合作，整理了《彩楼记》、《玉簪记》、《焚香记》，徐文耀、吴伯祺、范光翔等整理了《反徐州》、《杜十娘》、《金霞配》等剧目。1955 年至 1957 年，在周恩来总理关怀下，四川省文化局组织全省艺人和戏曲工作者，进行了川剧传统剧目鉴定工作。文化部和全国文联派出了以赵树理为组长、张东川、晏甬为副组长并有沙梅、赵慧深等专家学者参加的工作组，具体指导。鉴定的剧目约占当时舞台上常演剧目的百分之三十。鉴定后，整理出版了一百三十二个剧目。通过鉴定，使《拉郎配》、《萝卜园》、《一只鞋》等一大批优秀剧目，重放光彩。鉴定工作也锻炼了戏曲创作队伍，各剧团普遍有了专业编剧人员。李明璋等一批剧作者涌现出来，他改编的《谭记儿》、《和亲记》，与钟曦合作的《夫妻桥》先后问世，成了当时常演的剧目。而且如席明真等戏剧家也投入到了创作改编队伍中来。改编写了《芙奴传》、《孔雀胆》、《江姐》等上演剧目。与此同时，按照党的“三并举”剧目政策和“两条腿”走路的精神对《白蛇传》等剧目进行加工，对关汉卿的《救风尘》、《诈妮子调风月》、《包待制智斩鲁斋郎》以及郭沫若、欧阳予倩的话剧《屈原》、《蔡文姬》、《桃花扇》等进行了改编和演出。此外，还学习兄弟剧种的剧目，移植上演了河北梆子《柜中缘》、豫剧《程夫人闹朝》、桂剧《拾玉镯》、秦腔《游龟山》、楚剧《思凡》、淮剧《打碗记》等。五十年代后期为配合政治运动改编或创作了《百丑图》、《跃进图》等戏。

六十年代初、中期，在提倡大演革命现代戏的日子里，四川舞台上先后演出了川剧《夺印》、《龙泉洞》、《水牢记》、《军事代表智灭匪巢》、《飚字军》、《红岩》、《许云峰》、《宜宾白毛女》、《黄继光》，越剧《江姐》等剧目数十个。而以陈泽远、周又郎为代表的小戏作者，创作了《金钥匙》、《三找鸡》、《翁媳送猪》等一批川剧剧目。由于这批剧目，都出自温江地区，被人们称为“温江小戏”和“都江牌喜剧”。

“文化大革命”期间，戏曲剧目普遍移植上演京剧“样板戏”。而在“四人帮”用文艺搞篡

党夺权阴谋的时候，也曾创作和演出所谓“打倒走资派”为题材的川剧《炮火连天》、《突破口上红旗飘》等。

粉碎“四人帮”后，邓小平来川视察工作，建议开放传统剧目。四川省文化局先后发出通知，分批恢复上演优秀现代戏和传统剧目。中国共产党十一届三中全会后思想解放，七十年代末、八十年代初，即有一批优秀剧目问世。如川剧徐棻的《王熙凤》，魏明伦的《易胆大》、《四姑娘》，汪隆重的《点状元》，以及《井尸案》、《乘龙错》；曲剧《阿Q正传》；灯戏《洞房花烛夜》等，还有移植剧目《打碗记》、《春香传》等。

出版方面，中华人民共和国成立以来，陆续编印了《川剧传统剧本汇编》三十三集、《川剧鉴定演出优秀剧本选》十一集、《四川地方戏曲选》、《黄吉安剧本选》、《川剧喜剧集》、《川剧传统喜剧选》、《川剧丛刊》、《川剧选集》、《传统川剧折子戏选》等。此外，还有各出版社、书局出版发行的单行本戏曲剧本、中国剧协、剧协四川分会也曾发行单行剧本和内部刊行的戏曲剧本。《川剧艺术》杂志，省文化局剧目室主办的《剧作》也刊登不少戏曲剧本。各市地州文化局的创作室还印刷了不少本地区的创作剧目。在多渠道、多方面的共同努力下，使得四川戏曲剧目更加丰富多姿，光彩夺目。

1982年7月，中国共产党四川省委员会，提出“振兴川剧”的号召，极大地鼓舞了四川戏曲界的专业与业余的剧作家。在“振兴川剧”的推动下，又一批崭新的剧目，活跃在四川的戏曲舞台上，并赢得了观众和评论界的好评。



一只鞋　川剧高腔剧目。原名《狼中义》。何序改编，更名《一只鞋》。故事出于《聊斋志异》。毛大富夫妇都以行医为业，为人治病。一日黄昏，毛妻在一农家接生后带酒而归，醉卧玉岗山坡，遇一雄虎将她拖去洞中为雌虎接生，顺利产下两只虎崽。雄虎脚上有伤，毛妻不能治疗，次日又将毛大富领去为雄虎医治，雄虎衔来系有玉坠的折扇作为谢礼。毛大富到市中变卖折扇，突被差人拿入县衙，被指为杀人凶手。毛大富说出来由，迂腐的县官竟差二衙役上山捉拿猛虎来公堂对质。二差心惊胆颤上山寻虎，终将雄虎“请”来公堂，并衔来一只鞋子。原来是无赖崇兴在玉岗山抢劫并杀害商人宁泰，雄虎突至，崇兴惊惶坠岩跌伤右脚，留下的一只鞋子。宁泰带玉坠的折扇是被雄虎衔去送与毛大富的。案情大白，毛大富由雄虎护送离开公衙。

改编本改“狼”为“虎”，美化形象。歌颂了民间医生的高尚品德，特别是对毛大娘，醉后

的“老天真”，遇虎时的惊吓和她为“救死扶伤”而敢闯虎穴的忘我精神，都有深刻而又生动的描述。迂腐、教条的县官，只知“照章办事”，把“虎案”当作一般的“人案”处理，而当“证人”(雄虎)上堂时又把他吓得半死，既有深刻的寓意，又有强烈的喜剧效果。

1955年，成都市川剧团在成都首演。李笑非导演并饰毛大富。静环饰毛大娘，一笑饰县官。唐云峰、黄影饰二差役。1957年成都市川剧团去北京、天津、济南、上海、南京等地巡回演出此剧。中央美术电影制片厂据此改编拍摄成木偶彩色影片。四川省川剧院二团演出此剧时，改用“灯调”演唱。

剧本载四川人民出版社出版的《四川地方戏曲选》第二辑；《川剧传统喜剧选》上集。1962年中国戏剧出版社出版的《川剧喜剧集》下卷。

一品忠 川剧胡琴传统折戏。故事见于《明史·方孝孺传》。写明初，东宫太子薨，建文即位。燕王朱棣引兵攻破南京篡位，改元永乐。都察院使陈瑛谗毁旧丞相方孝孺。朱棣从姚广孝议，不杀孝孺，留天下读书种子。朱棣命孝孺草即位诏。孝孺缞绖丧服，于途间目击旧大臣齐泰、黄子登刑场问斩，景清被剥皮填草，史仲彬遭抄家之祸，怒气填膺，上殿骂朱棣篡国不忠不孝，誓死不做贰臣。朱棣以尚方剑威逼，孝孺不从；以诛十族相胁，孝孺不惧，并大书“燕贼篡位”。朱棣怒极以挖眼、椎牙、拔舌之酷刑，孝孺仍凛然不屈，口中喷血亦作“篡”字，壮烈殉身。结尾诗有：缞绖长号赴国门，淋漓血喷御袍新，宁甘十族都成鬼，不易忠臣一诏文。

此剧词句工稳贴切，唱、念、做并重，是老生行的重头戏。张德成擅演此剧。四川省川剧艺术研究所藏有光绪三十四年(1908)廖荣升抄本《奏朝草诏》、《一品忠》手抄本。

一根银针 川剧高腔剧目。西昌盐源县宣传队，西昌地区革委宣传队集体创作，李国林执笔。写彝族女青年共产党员“赤脚医生”阿呷，在解放军巡回医疗队培养、帮助下学会了针刺疗法，并接过一根银针办起了山乡医疗站，为奴隶、半奴隶治愈了许多疾病，深受群众欢迎。巫医胡挖则乘阿呷去县城参加医学院考试之机，诱使果果患病的孩子倒掉阿呷、阿妞送去的中药，改服他化的“神水”(泥田污水)，致使孩子病情加重。县医疗队派来协助阿呷治疗双目失明的木卡大爹的李医生，也被胡挖则花言巧语蒙骗，对阿呷手中的银针产生怀疑。阿呷回乡以后，不仅挽救了果果孩子的生命，并日夜钻研针刺技术，在自己身上试针探穴，使李医生深受感动，主动让阿呷在他身上试针。二人通过一番努力，阿呷终于使木卡大爹重见光明。胡挖则骗人巫术被戳穿，阿呷也接到了医学院的录取通知上大学深造。临行时，阿呷将银针交给了医疗站接班人阿妞，要她用这一根银针，全心全意继续为群众服务。

此剧有浓郁的彝族乡土气息，由西昌地区川剧团首演。史玉权导演、刘群蓉饰阿呷、杨又村饰木卡、洪志勉饰李医生、魏远玲饰阿妞、鲁桃饰果果、张华玉饰胡挖则。1972年参加四川省川剧调演，被评为优秀现代剧剧目。

剧本发表于1973年《四川文艺》创刊号。

一贯害人道　川剧高腔剧目。叙1949年末成都地区解放。国民党潜伏特务杨文江，暗中勾结一贯道前人何文林、点传师王仲道等，利用中国共产党宗教自由政策，欺骗部分落后群众，开坛设教，以扶乩、请神为名，大搞迷信活动，并乘机骗财，诱奸妇女，造谣破坏，妄图恢复蒋家王朝。道友胡华华、许道成、雷月芳，初受蒙蔽，曾作坏事，后来经历血的教训，翻然猛醒，到政府有关部门揭发、控诉反动会道门的罪行。经公安机关调查属实，当即将杨文江等一伙人一网打尽。

1951年"清匪反霸"取缔反动会道门高潮中，成都市公安局通过关押中认罪改造较好的反动会道门成员，将一贯道腐朽反动的内幕编成川剧本送到大众剧院。编剧何序进一步搜集素材，重新结构了剧本。同年，大众剧院首演于成都。导演刘成基。主要演员竞华、刘成基、月痕、萼瑛、容玉、薛绍林、唐剑青、熊金铭、曾志林、仰平邦等。其后在新津、邛崃、名山等县配合土改演出，促使一贯道的道徒主动向公安机关悔过自新，起到了一定的教育作用。

剧本手稿收藏在四川省川剧艺术研究所资料室，但已残缺不全。

一封断肠书　川剧高腔剧目，又名《生死夫妻》。刘怀叙创作，全剧四本三十九场。

写赵文远、罗世昌、艾想方同是许自民的学生。许自民女儿淑君与赵文远相恋。罗世昌、艾想方也都爱淑君。淑君与文远成婚后，罗世昌外出游学，艾想方怀恨在心，怂恿赵文远同去蒙古科布多恳荒宣化。科布多王爷之女向赵文远求爱，遭赵文远拒绝。艾想方冒充赵文远往戏王女，遭拒，王女逃脱，赶来阻止的赵文远竟遭毒打，被弃尸荒野。牧羊老人救活了赵文远，并以妙药相赠，但赵文远已是脚跛手残，面目全非。艾想方往许自民家言说赵文远已死，许家又遭火灾。罗世昌学成归来，许自民病已垂危，嘱罗世昌与淑君成婚，抚养赵文远之遗孤，二人只得依允。许自民死后，淑君随罗世昌到北平就任某师部秘书长兼大众报社社长。赵文远更名回生，流落北平以卖报为生，在罗世昌的就职仪式上见到罗世昌与淑君，恨二人无情无义，托情进入罗世昌家为仆，欲将二人杀死泄愤。祭堂之中，赵见其设有自己的灵位，方知淑君恋己之心未改，罗世昌亦系仗义相助。幼儿落水，赵文远奋力救起，更为罗世昌器重。此时，艾想方亦沦落北平，勾结匪徒，绑架勒索钱财。是夜，窜入罗家行凶，赵文远挺身救护，罗、赵均被匪徒杀伤。文远将牧羊人所赠妙药送罗世昌治伤，自己却含恨死去。世昌与淑君在赵文远遗物中发现一封情真意切的"断肠书"，方知赵回生就是赵文远。

此剧情节曲折，人情味浓，并展示了一些少数民族风情，三十年代，"新又新"首演此剧于成都。参加演出的有蝴蝶（胡漱芳）、周金钟、傅幼林等。"新民讲演团"及其他班社，也曾搬演此剧。剧本保存在四川省川剧艺术研究所。

二度梅　川剧高腔传统剧目。写唐代，卢杞为奸，陷害忠良梅伯皋，诛连满门，家仆



王喜僮替公子死，公子梅良玉获救。几经波折，梅良玉进入陈府，因题诗留名，始露面目。后，梅良玉与陈杏元结为夫妇，终得雪报父仇。《重台分别》一场折戏为剧团常演剧目之一。又名《杏元和番》，胡琴、梆梆腔亦有此剧。剧本由四川人民出版社1958—1963年出版上下集，由刘久贵口述，有胡琴、高腔本两种。四川省川剧艺术研究所藏。

丁佑君　川剧高腔剧目。李明璋编剧。取材于真人真事。写中华人民共和国成立初，西昌盐中区工作队女干部丁佑君奉命去裕隆镇发动群众，减租退押，征粮剿匪，为恶霸地主、匪首谌洪祥袭捕，受到严刑拷打。谌洪祥为阻止解放军剿匪部队进攻，将丁押至我军阵地前，迫其喊话"劝降"。丁佑君正气凛然，鼓励我军奋勇歼敌，竟遭杀害。我军将士，奋勇作战，终将土匪全部歼灭。



1952年，成都大众川剧院演出此剧。鸣凤饰丁佑君。其后，陈书舫参加了此剧的演出，扮演丁佑君，剧中《骂敌游街》一场，尤为动人。1954年，四川人民出版社出版了《丁佑君》单行本。

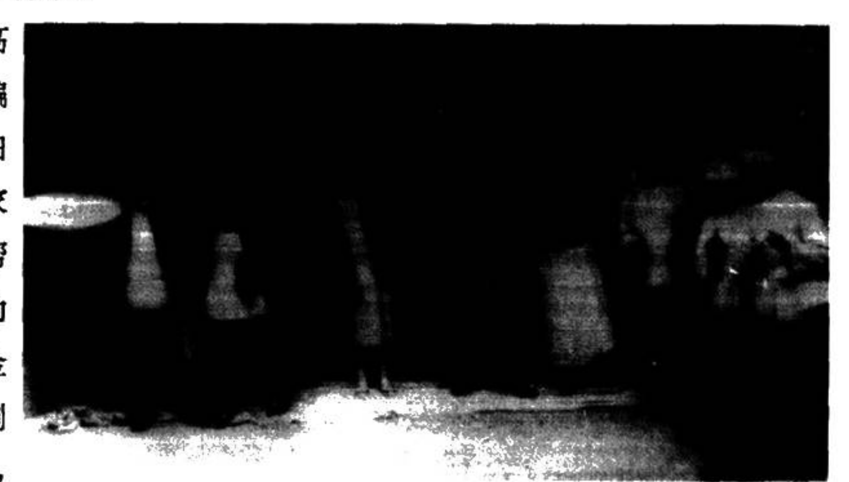
八件衣　川剧弹戏传统剧目。上、下本。写平原县书生王俊保家贫，求舅父张积善资助，赴京应试。张女彩凤以嫁装八件布衣相赠，暗将体已银十两和绣鞋一只包在衣里，以托终身。本城员外马钦嫁女，新制锦衣八件、珠花绣鞋一双，被县衙捕快领班张良玉窃去，并杀死一丫鬟。王俊保将彩凤赠衣原封未动去当铺典当，张良玉诬其是盗贼，并威逼马钦冒认赃财，又借机在公堂上将王俊保治死，抛于荒郊，幸被乞丐仁义所救。张积善父女闻讯，赶至大堂击鼓鸣冤，但县官杨廉坚判并认为"断错了就往错处断，多多断些烧



埋钱”。张彩凤怒斥县官，并当堂悲愤自杀。张积善和姐姐投琅玡府上告；杨廉奉调赴京听审，途中遇张彩凤冤魂索命。后经包公审理冤情大白。张彩凤魂附马钦之女，与王俊保拜堂成亲。

本剧上本“公堂对鞋”和下本“杨廉耍路”是重场戏。为天籁、杨肇庵所擅长。剧本载于1957年出版的《川剧鉴定演出剧本选》。1981年成都市文化局印有双流县川剧团谢天贵的整理本。

八阵图　川剧胡琴传统剧目《连营寨》中一折。事见《三国演义》。写东吴陆逊火烧连营，大败蜀兵，追刘备于白帝城。至鱼腹浦，误陷孔明所布“八阵图”内。霎时地黑天乌，追兵重重。逊左冲右突，恰似铜墙铁壁，不得出阵。正当陆逊欲自刎以报效东吴时，得孔明之岳父黄承彦相救黄将其引出阵外，并力陈吴蜀唇齿相依之理。剧中陆逊有耍翎子、丢卡子、跳三蹬、耍枪花、变脸、倒硬人、甩帽子等众多特技表演，是川剧武小生的重头功夫戏。早年“三庆会”康子林的表演称绝艺坛，并有“名成八阵图”之誉。《川剧》第十一辑刊登剧本，重庆人民出版社出版单行本。



人民死敌　川剧高腔剧目。徐文耀1950年编剧。写恶霸地主金仲魁夺田拉丁，迫使贫民胡兴发一家离散。胡妻王氏入金家帮工，受尽折磨，且因与其幼女水乖会面，遭金毒打，金妻还用烧红的大烟签烫刺胸乳。后，又被金仲魁强奸，王氏羞愤投河自尽，水乖沦为乞丐，被川剧演员蒋凌云收留学戏，更名小红云。抗战胜利后，小红云已成为名演员，被金仲魁的外交管事张凯强逼作妾，脱离舞台。金垂涎红云貌美，也想染指。四川解放，胡兴发已成为解放军战士，回到家乡参加“清匪反霸”运动。小红云得知胡兴发是她亲生父亲后，便暗中传递金等叛乱消息。于是工作组将准备叛乱的匪首金仲魁、张凯活捉并镇压。

成都市实验川剧院首演此剧于成都。导演夏阳。曾荣华、蔡如雷饰金仲魁，阳友鹤、邓渠如饰金太太，廖静秋、许倩云先饰胡王氏，后饰小红云，蒋俊甫饰胡兴发，一笑、陈敬忠饰张凯。此剧乃解放后第一个在成都川剧舞台上反映地主阶级剥削罪恶和贫苦农民悲惨生活的剧目，有强烈的现实意义。为川西区第一届人民代表大会演出以后，参加彭县、邛崃等地的“土改”宣传演出，起到了很好的宣传鼓动作用。剧本散失。据当时导演、演员回忆，补记以上故事情节。

九人头　川剧高腔传统剧目。又名《孝女坊》，上、下两本。元宵节，秀才吴廷秀携侄女桂姐观赏花灯，富室女杨凤姣倚楼望见廷秀风姿，倾心思慕，遣婢女秋菊传书约其幽会。秋菊途中遗失书信，被恶少彭金贵拾得。彭冒廷秀名前往，正在越窗时，杨母闻声而至。凤姣大惊，改约次夜。翌日，凤姣姐偕婿朱朝佐归家，杨母命二人宿凤姣卧室。彭金贵入室，以为廷秀捷足先登，竟杀了朝佐夫妇，并切人头藏于空心树干内。案发，秋菊惧祸跳井死，廷秀遭冤入狱。桂姐随母探监，听禁卒言：若献人头可救廷秀。桂姐归家修血书，自缢，盼母献其头救叔。县令见头大骇，革除禁卒，并悬重赏真头。禁卒贪赏，归家竟杀其父及女丐赴公堂献头，勘验不符，县令斩禁卒。无头命案风波迭起。廷秀嫂闻巡按出京，拦舆呼冤。巡按接状微服私访，遇窃贼盗得彭金贵篋合，内藏凤姣情书，于是拘金贵、凤姣审讯。凤姣供出当夜越窗人左手为六指。人证、物证确认，真凶彭金贵被处斩。廷秀大冤昭雪。凤姣羞愤碰死公堂，计前后死者共九人。

剧中《桂姐修书》一折原系常演剧目，为青衣旦唱功戏，有唱词二百多句，凄恻感人。旦脚邓少怀、萧克琴擅长此剧。三十年代，上海百代唱片公司曾录制萧克琴《桂姐修书》唱片，深受欢迎。此剧从前常演上本。今四川省川剧艺术研究所收藏的《九人头》剧本（萧克琴的手抄本），下本已残缺不全。

刁窗　川剧高腔剧目。《荆钗记》中一折。写钱玉莲被继母关禁，悲痛万分，刁窗逃走。一路之上，观月影而疑人追，惊犬叫而怪犬主，恨继母私改家书，怨丈夫不早归来，思潮起伏，感慨万端，遂萌轻生之念。行至江边，哀求水神仁慈，勿将尸体飘浮浅滩，让人疑为不贞之妇。含悲忍恨，跃入瓯江。此剧是高腔帮打唱结合最为严谨的剧目之一。“满天星斗照琉璃”一段〔绵搭絮〕唱腔，缠绵宛转，凄楚动人。三十年代，阳友鹤（艺名筱桐凤）在上海百代公司灌制留声唱片广为播放后，风行全川。1956年《红岩》杂志6月号载有赵循伯整理本。1979年出版的《传统川剧折子戏选》第2集收有此剧。

刁南楼　川剧高腔传统剧目。上、下两本。重点场次有《大佛寺》、《情书报》、《闹都堂》等。

述明代正德年间、湖广襄阳刁南楼本簪缨世族，曾中武举，娶通政使司刘丹国女素娥为妻，不育，纳妾王氏，生子官官。南楼在大佛寺邂逅荆州名士唐云卿，结为金兰之好。邻居监生王文，习医术，好渔色，久涎素娥美，乘南楼送云卿往游扬州，逾墙觑素娥抚琴，入园亭拾巾，诱奸婢女春兰后，利用春兰与素娥通奸。此事被王氏发觉，刘素娥欲杀王灭口，于馒头中置毒，不料误将南楼毒死，遂嫁祸于王氏。尔后，春兰不慎失落素娥与王文的情书，老仆王六得书，上告县令童文正，逮素娥，王文等入狱。刘丹国向巡抚方再涵私通关节，为素娥开脱，童文正燃点旗门炮，大闹都堂。幸得巡按御史毛朋命童文正秉公审理，终使冤案大白，刘素娥，王文等依罪正法。

周慕莲、杨玉卿（艺名赛四妖）饰刘素娥，刘安氏、刘成基饰王文，周海滨饰童文正。由

于剧中某些场次中表演上有色情成份，中华人民共和国成立后，除《闹都堂》一折外，全剧少有演出。四川人民出版社出版的《川剧传统剧本汇编》第十八集载有《情书报》剧本。

刀笔误　川剧高腔剧目。清末明初四川梁山（今梁平）县冉樵子（1888—1927）根据《聊斋志异·张鸿渐》编写。写书生张鸿渐有才，为人忠厚正直，好管不平之事。好友范加餐被嫌贫爱富的岳父米仇诬告，赃官受贿，将范生杖毙。张鸿渐见状不平，代写词状上告，官府仗势，反诬鸿渐聚众闹事，派人捉拿，逼得张鸿渐只身逃奔天涯，避祸他乡。途间，张鸿渐与狐女施舜华相遇，互生爱慕之情。后因张鸿渐思归，得狐女之助，潜归故里。不料，张又因杀人罪名，由郡解都，幸被狐女搭救。其子长大成人。赴试高中，并得上宪为之昭雪，始得一家团圆。

此剧为"三庆会"常演名剧，是康子林的代表作。其后萧楷成、唐笑吾等亦擅演此剧。中华人民共和国成立后已无全本演出，惟以唱功见长的《奔途》和以做功著称的《投庄遇美》，至今仍流传在川剧舞台上。其中《投庄遇美》，由徐文耀改编，经丑脚演员周企何（饰梅媪）的长期磨练，对人物的不断推敲，将配角演成了主角，成为一折雅俗共赏，为观众喜闻乐见的喜剧。

剧本发表于二十年代梁山县文萃石印馆编印的《梁樵曲本》上卷；1963年四川人民出版社出版的《川剧传统剧本汇编》第三十三集。萧楷成演唱的《奔途》，曾由上海百代公司灌制唱片。

三土地　川剧高腔剧目。五十年代，成都市望江川剧团按旧本加工上演时，剧名为《三仙桥》。后四川省川剧院赵循伯再度加工整理后，定名《三土地》。述百谷仙子将天上五谷送往人间栽种，玉皇恼怒，削去其仙籍，并迁怒于天门、功曹、御园三土地，一齐谪贬下凡。又发蝗虫到三仙桥伤害禾苗。玉皇之二女、五女、六女相约私奔红尘，责成三土地收尽蝗虫，并请三土地为媒，与农民陈氏三兄弟成婚。玉皇闻三土地违命收蝗，召回天宫问斩。三土地道出真情，玉皇从轻发落其女，三土地不服，大闹灵霄殿。玉皇无可奈何，只好将三土地，三仙姬一齐赶出天宫，不了了之。剧本载中国戏剧出版社1961年出版的《川剧喜剧集》下册及四川人民出版社1982年出版的《川剧传统喜剧选》下集。

三尽忠　川剧胡琴剧目，又名《崖山恨》。黄吉安编剧。写文天祥抗元兵败，于五坡岭被元军平西大元帅张洪范生擒，誓死不降，被囚狱中。左丞相陆秀夫闻讯，偕江淮招讨使张世杰入宫，奏请执政的杨太妃发兵应敌。张世杰兵到宁波，欲利用海潮及火攻破敌，但钱塘江三日不潮，致遭败绩。元军直扑宋君驻地，陆秀夫保杨太妃及幼主逃往新会。百姓从者二十余万，张士杰亦率军欲来保护。陆秀夫等登舟入海，逆风突起，船不能行。元兵追至，陆秀夫背负幼主投水，杨太妃及随从百姓亦投水自尽。张士杰兵至崖山，得此凶信，投海自杀，兵卒随亡，南宋至此灭亡。

剧中文、陆、张三人正气磅礴，悲壮激烈。全剧唱词"空同"一韵到底，词句典雅而不晦

涩，深受观众喜爱。天籁、张德成、贾培之，司徒慧聪扮演的文天祥、陆秀夫脍炙人口，剧本载四川人民出版社1960年出版的《黄吉安剧本选》下集及1957年出版的《川剧鉴定演出剧本选》第五集。

三孝记　川剧高腔传统剧目。写姜诗事母至孝，其妻庞三春也贤淑侍亲，但其母受人挑唆，强命姜诗将庞三春休去。三春无奈，只得往邻庵依附林姑婆而居。一日三春去芦林拾柴与姜诗相遇，诘问姜自己身犯何罪？姜无言以对。姜、庞之子安安年才七岁，每日将上学作饭之米取出一些，积存起来送与三春，母子方得重见。安安恋母不愿离去，三春恐婆婆责怪累及姜诗父子，于是哄安安过桥后抽去桥板，免其再来，安安只好含泪回家。后安安学成高中，合家方得团聚。此剧悲剧气氛浓郁，唱做并重，其中"姜诗休妻"、"芦林辨非"、"安安送米"三折常见于舞台。静环演庞三春，深得观众赞誉。1981年出版的《传统川剧折子戏选》第五辑中载有《芦林辨非》剧本。

三家店　川剧胡琴折戏。宋代狄仁杰赴京应试，投宿三家店，漏夜潜心攻读。店主马月娥青年丧夫，久图再嫁，但人言可畏，痛苦异常。今见狄仁杰英俊风流，不禁牵动情丝，大胆闯入房内，向狄当面求亲。此时，文昌帝君正在暗中考察狄仁杰品德行为。狄仁杰见月娥纠缠不休，遂写四句诗向她解释：若他暴病而亡，尸体腐朽，蛹蛆遍布，能否抱在怀中，痛哭呼唤？月娥无言可对，羞愧难当，遂悬梁自尽。文昌帝君喜狄生"见色不贪"，转奏玉帝，点为新科状元。此剧结构与唱腔颇具特色，是静环拿手戏之一。

三祭江　川剧传统剧目。述三国后期，关羽战死，张飞遇刺，刘备兵败死于白帝城。曾与刘备成婚的东吴郡主孙尚香在江边设灵祭悼，然后投江自尽。原为胡琴剧目，后演变为多声腔演唱的剧目；即孙尚香出宫到江边唱胡琴的"二簧"，祭奠刘备唱胡琴的"阴调"，祭奠关羽唱胡琴的"西皮"，祭奠张飞唱弹戏，准备投江时唱高腔。白玉琼、张惠霞、静环、竞华都擅演此剧。1958年四川人民出版社出版此剧本。1980年，四川省川剧艺术研究所编印的《川剧胡琴、弹戏唱腔》第一集中，有此剧的唱腔谱和剧本。

三跑山　川剧高腔折戏。又名《奔华城》，传统剧目《欢娱楼》中一折。写明熹宗年间，户部官员祝昂，因开罪宦官魏忠贤招致灭门大祸，其妻闻讯急携翠红、小红二女出逃。途中翻山越岭，二女体力不支，多亏祝妻能言善语，激励二女越过高山，投奔华城。祝妻由"摇旦"扮演。大段唱词饶有风趣，表演中除爬山、涉水、过桥、攀藤登山等舞蹈动作外，还有"跳老虎"、"过猿猴"、"追豹熊"等杂耍表演，是一出用喜剧手法表现的悲剧。萧克琴、琼莲芳、薛艳秋、筱漱芳，擅长扮演祝妻。1957年出版的《川剧鉴定演出剧本选》第十集中，载有《欢娱楼》。

三闯辕门　川剧高腔传统剧目。取材于《三国演义》。写诸葛亮被拜为大汉军师，初登将台，严申纪律。首次，孔明命赵云将辕门槐树砍去一枝，有不服调遣者律如槐。张飞闻声而至，藐视孔明，欲加凌辱，被刘备、关羽制止。二次，孔明悬榜辕门"先立五十四斩"。张

飞观榜，看到“擅闯辕门者斩，饮酒喧哗者斩”，更为不服，回营全身披挂，准备再闯辕门。三次，孔明点兵，张飞误卯，刘备请求宽点一卯，张飞仍不到。遂命赵云持大令急调，要张飞拜上将台请罪，张飞大怒闯入辕门，孔明有礼、有节相待，使张飞感到尴尬。张飞赌气欲冲将台，刘备、关羽指责张飞过于无理，将士们笑张飞发酒疯。张气急败坏，要回转涿州范阳杀猪宰羊去作屠户。张飞走后，孔明向赵云密授机宜，料张飞此去必立大功。

剧本简洁，语言生动。张飞粗猛刚强，性格鲜明，孔明谨慎持重，气度宏达，三闯过程中一宕一跌，相映成趣。张飞先讲后唱，注重讲口、吼喊、架式。早年李犇、贾培之、陈禹门等均擅长此剧，李犇的吼喊、架式系净脚中的佼佼者。四川省川剧艺术研究所收藏有手抄本。

三看御妹　越剧剧目。胡度、裘月莲、鲍志超根据传统剧目整理。述明朝嘉靖年间，刘金定平寇救父，班师回朝，皇帝将金定封为御妹，赐号靖国公主。一日，御妹在东岳庙谢神了愿，规定军民人等不准观看。户部尚书封雷之子封加进，爱慕巾帼英雄，藏身于东岳庙内，偷看御妹，被侍卫发觉，拿获问斩。御妹赏识封加进才华胆识，恕其无罪。御妹回宫后情怀难遣，忧思成疾，刘父奏明皇帝，张榜招医。封加进乔装医生，揭榜进宫，被御妹认出。御妹为其一片深情所动，赠以双连宝璧，私许终身。事为刘父察觉，怒将封加进绑赴法场。适逢海瑞巡查归来，得知此情，允刘金定亲赴法场，救下封加进，并请得赐婚圣旨，刘金定与封加进结成良缘。

1953年重庆市光明越剧团首演此剧。1956年参加了重庆市第一届戏曲会演大会。杨艳红饰刘金定，获演员三等奖；王水花饰封加进，获演员二等奖；姚宝红饰必贵；吴玉霞饰巧莲；筱秀灵饰海瑞，获演员二等奖。整理本删去了原剧中若干枝蔓，着重刻画了封加进三看御妹，彼此由钦佩羡慕到相爱的感情层次与心理活动，意趣相映，跌宕有致，并借鉴了一些川剧的表演手法。使戏更富有浓郁的喜剧色彩。以后为重庆市越剧团的保留剧目。

三难新郎　川剧高腔传统折戏。源于冯梦龙《醒世恒言·苏小妹三难新郎》。写北宋词人秦少游，少年自负。花烛之夜，新娘苏小妹在洞房外设下考场，要试新郎的才学。前二题，少游毫不在乎援笔立就。第三题虽只是一句七言对联，少游反复推敲，怎么也对不上下联。幸小妹之兄苏东坡暗中点破，少游才对就下联，渡过难关。秦少游小生应工，讲、唱、做并重。唐笑吾扮演秦少游，突出地表现了他恃才傲物的性格特点。剧本由重庆市胜利川剧院整理。载四川人民出版社《川剧传统喜剧选》下集。



上关拜寿　川剧弹戏传统折戏。述宁武关守将周遇吉与李自成义军激战，败阵回营。忽又想到当日乃老母花甲寿诞，便飞骑回府与母祝寿。周母见遇吉贯甲而归，满面风

尘，眼含珠泪，神情失常，便连连追问战况。遇吉只好实告。周母大为震惊，怒责遇吉在国家危亡之际不竭力尽忠报主，反恋母子私情，擅离职守，回府祝寿，真乃不忠不孝之辈。命他立即回关，誓死保卫疆土。遇吉深知此战难胜。生离即是死别，悲愤填膺，拜母、别妻、教子后，飞骑回营。是夜，周母率儿媳、孙儿登楼观战，见义军骁勇围攻，周遇吉孤军难胜。疆土难保，遂全家焚楼而死。此剧唱、做、念俱重，为正生、老旦重头戏。天籁、姜尚峰、杨肇庵等扮演周遇吉，戴华春扮演周母，均表演出色。

下游庵　川剧高腔折戏。又名《盘贞认母》，是传统剧《玉蜻蜓》之一折。写宦门子弟申贵生与法华庵女尼王志贞相恋，在庵中私生一子，遗弃后，被徐公拾得抚养，更名徐元宰。十八年后，徐元宰得中解元，得悉身世，乃借降香游庙之名，往法华庵探寻生母下落。志贞引徐元宰游罢殿堂，元宰又要求到志贞云房观看，志贞拒绝无效，乃先进云房将挂在床头的申贵生遗像取下，意欲藏匿，却被紧跟而入的徐元宰发现。元宰追诘盘问，志贞恐碍儿子前程，踌躇难言。经元宰跪地哀恳，志贞乃吐露真情。元宰亦以当年藏在弃儿身上的佩物玉蜻蜓为证，母子遂得相认。剧本词句多用双关妙语，起伏跌宕，有情有趣。唱腔仅〔红衲袄〕一支曲牌贯穿始终，悲喜相融。陈书舫反串剧中的小生徐元宰，深得观众赞誉。剧本收存于四川省川剧艺术研究所。

女探母　川剧胡琴剧目，又名《铁镜女》、《玉门关》，黄吉安编剧。写宋杨延辉被辽邦所俘，与铁镜公主成婚。延辉返宋后，辽宋战事再起。佘太君为帅，偕延辉率兵征伐。铁镜公主在军中思念延辉，化装出关，到宋营与太君、延辉会晤。此剧是旦脚、生脚、老旦唱功戏。剧中的《登楼观兵》、《前帐会》、《后帐会》为常演折戏。黄佩莲演铁镜公主唱腔颇见功力。剧本载《川剧传统剧本汇编》第二十集。

飞云剑　川剧高腔传统剧目。又名《斩鬼手》、《玉凤镯》，取材于《聊斋志异·聂小倩》。汉朝未央宫中彩女头领，用切面刀欲杀韩信，被韩信赐死。在冥间修成陈仓老魔，胁迫女鬼作诱饵，取生人心血供其炼道。聂小倩随父苏州上任，途中亦被老魔摄走魂魄以供其驱使。聂父将传家宝玉凤镯置入小倩棺中，殡于白杨寺。钱塘书生宁采臣到金华应考，因候学使，寄寓白杨寺中，与燕赤霞结为兄弟。是夜，陈仓老魔遣聂小倩以美色、黄金勾引宁采臣。宁不为所动。小倩感其品德高尚，与宁采臣结为兄妹。老魔再次逼胁，小倩只得又到书斋，向宁采臣诉出真情，并引宁逃走。老魔追来，被燕赤霞斩断左臂。宁采臣高中之后，将小倩尸体移葬钱塘，小倩现身入宁家奉母。宁母怕儿子娶了鬼妻不能生育，不肯许婚。但终被小倩的贤淑、谦恭所感动，允许小倩与采臣成亲。1956 年，此剧曾参加“川剧剧目鉴定”，但无定稿。原本收藏于四川省川剧研究所。

小蜂王　川剧小戏。郑胜国编剧。写 1935 年秋，红军小战士李红伤愈，欲离别蜂王山，追赶部队北上抗日。正当李红与山娃依依难舍之时，清水镇歪嘴团总带团丁上山捉拿小红军。李红与山娃急中生智，巧摆牛角蜂阵，惩治了敌人。剧情紧凑，疏密有致，极富儿

童情趣。1982 年 5 月参加四川省首届儿童剧调演获演出奖。

小二黑结婚　川剧高腔剧目。徐文耀根据赵树理同名小说改编。写刘修德以“算命测字”为生，外号“二诸葛”。老婆与儿子大黑、二黑，反对他搞迷信职业，经常争吵。于福老婆以“观花烧蛋”为生，外号“三仙姑”，也遭到丈夫和女儿小芹反对。小二黑与小芹，工作积极，热爱劳动，互相爱恋，但双方父母俱不同意。混进村公所当干部的坏分子金旺、兴旺两弟兄，想入非非，对小芹不怀好意。某夜，小芹被“三仙姑”倒锁房中，毁窗逃出，与小二黑在林中私会，商量对付办法。不料被金旺、兴旺巡夜发现，便乘机报复，诬蔑他俩伤风败俗，绑送区上斗争。区长召开大会，根据掌握材料与群众揭发，将金旺、兴旺拘留审查。对“二诸葛”、“三仙姑”进行批评帮助，并批准小二黑与小芹结婚。

1950 年由成都市实验川剧院首演于成都。李青导演。蒋俊甫饰二诸葛，静环饰三仙姑，曾荣华饰小二黑，颜树饰小芹，一笑饰金旺，笑非饰兴旺。由于剧中二诸葛与三仙姑两个喜剧人物，被演员刻画得维妙维肖，笑趣满台。连续售票与包场演出达二百场。以后在参加土改宣传队演出中，对宣传婚姻法与破除封建迷信活动，都起了作用。

剧本散失。剧情系据导演、演员回忆补记。

马嵬坡　川剧胡琴剧目。安史之乱迫使唐明皇携杨贵妃避逃入蜀。行至马嵬坡，保驾大军怒杨玉环兄妹专权误国，杀了玉环之兄杨国忠，并迫明皇“割恩断爱”将杨玉环赐死。明皇只得顺从军心，命杨玉环自缢而死。此剧是唱功重头戏，天籁、张德成、杨子澄擅演唐明皇。

马房放奎　川剧胡琴传统剧目《瑞霓罗帐》中一折。写儒生奎荣携带宝物“瑞霓罗帐”至陈文古家中避祸。陈文古欲掠宝帐为己有，将奎荣软禁马房，乘黑夜差老仆陈容将其杀害。陈容行至后花园，路过绣楼，巧遇小姐绯桃。绯桃盘问，得知详情，遂婉言恳求陈容，不可屈杀好人，并赠银一锭含泪离去。陈容来到马房，奎荣跪地哀求饶命。陈又想起小姐嘱托之言，决心释放奎荣。后又愁家主不容己身，毅然拔刀自刎而死。

这个戏是老生常演剧目，以唱为主，唱做并重，擅长主演此剧的艺人众多。贾培之和天籁为人称道。贾培之扮演陈容，唱腔高亢激昂，重在刻画人物见义勇为的刚毅性格。天籁扮演陈容，唱腔低沉婉转，着重抒发老人舍己救人的坦荡胸怀。

剧本原有成都卧龙桥书坊刊印本。重庆人民出版社编辑的《川剧》曾载此剧本。1980 年收入四川人民出版社《传统川剧折子戏选》第三辑。四川省川剧艺术研究所编印的《川剧胡琴、弹戏唱腔》第一集，载有贾培之的唱腔谱和剧本。

王昭君　川剧高腔传统剧目。原名《汉贞烈》。源自古本戏曲《汉宫秋》、《青冢记》等。1955 年川剧剧目鉴定时，由徐文耀加工整理，增写《宫怨》一场，易名《王昭君》。叙汉代，王昭君被选入宫，因拒毛延寿索贿，未能进见君王，常弹琵琶解闷。某夜，汉元帝闻乐声而至，始发现昭君美貌，倍加宠爱。毛延寿畏罪潜逃，将昭君画像献与匈奴单于王。单于大喜，要

汉王送昭君过国为妃。汉元帝设朝议政，文官惜命，武将怕死，皆不言战而言和。元帝无奈，只好送昭君过国和番。昭君含泪出塞，思家园，念故土，忆父母，怨汉君，万千思绪，无限伤感。单于在王城郊外迎接，昭君机智用计，赚得单于斩了毛延寿，然后投江自尽。

1955年，成都市川剧团首演。易征祥导演。廖静秋饰王昭君，刘成钧饰汉元帝，李文德饰王龙，李笑非饰毛延寿，陈禹门饰单于。老本《汉贞烈》收入《川剧传统剧目汇编》第六集。《王昭君》于1958年由四川人民出版社出版单行本，并多次重印发行。

王熙凤　川剧高腔剧目。徐棻根据《红楼梦》小说编剧。写贵妃元春将归家省亲，荣国府为显示殊荣，准备大兴土木建省亲别墅。这美差既可敲财又能弄权，贾珍与王熙凤暗地展开了一场纷争，王熙凤使巧弄乖，花言巧语博得贾母宠信，美差到手。贾珍怀恨，与贾蓉策划，将尤二姐荐给王熙凤之夫贾琏作妾。王熙凤查知，妒意大发，将尤二姐诓入府中，横施折磨。尤二姐怀孕，王熙凤怕她生子夺其地位，用药使尤堕胎。贵妃归宁之日，尤二姐在喧天的鼓乐声中自尽。



1979年成都市川剧团首演于成都。导演熊正堃。唱腔设计竞华、刘嘉惠、蒋立芳。司鼓王官福、刘清忠。舞美设计熊小雄。领腔张顺琼。竞华、萧开蓉、李红秀饰王熙凤，周学如、赵光英、舒元卉饰尤二姐，戴雪如、裴小秋饰贾母。1980年，修改后更名《王熙凤与尤二姐》，由成都市川剧院二团带到贵阳、桂林、广州演出。1981年，重庆市川剧院搬演。同年，潮剧移植，并带出国，在东南亚演出。

剧本先发表于四川省文化局剧目室发行的《剧作》第一期，后重庆人民出版社出版单行本。

1981年，第一届四川省优秀文艺作品评选，获二等奖。

王华买父　川剧胡琴传统剧目。写樵夫王华去县城卖柴，路遇仁宗皇帝头插草标，卖身与人为父。差役向王勒索钱财未得，强命王华将仁宗买回供养。王虽竭力供养，但仁宗每餐需十盘八碗，致使王家断炊，妻女叫苦不迭。仁宗取一宝珠叫王华去典当，又因系宫中珍宝，在追查宝珠来历时，仁宗被捕入狱。仁宗将玉印交予王华，让他进京面交丞相王延龄。时值大盗寇天龙造反，无君命难于发兵征讨。王延龄见玉印得知天子下落，忙备车轿随王华去迎接圣驾还朝。王华因赡养圣上有功。遂得封妻荫子。

1955年，川剧剧目鉴定时，由成都市川剧团发掘整理并演出，唐云峰饰王华，颜澍饰王妻，赵永康饰仁宗皇帝。演出后被列为优秀剧目之一。又经何序执笔加工，由四川人民

出版社印成单行本发行。

王婆骂鸡　川剧灯调传统小戏。源自古本《目连传》中一折。叙王婆丢失一只鸡后四处找寻，嘴里不干不净地乱骂，与邻居奚二姐争吵起来，旗鼓相当，闹得乌烟瘴气。乡约闻声赶到，查明是王婆的鸡飞到奚二姐家，打破了奚家的碗，奚二姐生气，打死了王婆的鸡，并炖而食之。经乡约公断，王婆应赔偿奚家碗价，奚二姐则赔偿鸡价。一场风波方告平息。

此剧乡土气息很浓，王与奚相骂多用"歇后语"颇有地方特色。唱腔是专用〔骂鸡调〕，来源于"柳子腔"。吴晓雷、刘成基、戴雪如均擅演此剧。旧本中王、奚对骂的唱词，夹杂了一些低级庸俗的语言，解放后经过不断加工，已经剔除。1957年3月，重庆人民出版社曾出版吴晓雷口述、王向辰整理演出单行本。

井尸案　川剧高腔剧目。编剧倪国祯，取材于《聊斋志异·折狱》。写村民胡成归家途中偶遇幼年同窗知名秀才王祖德，热情邀至家中叙旧。胡成乘兴戏言逗趣，说曾杀人夺财，抛尸于南山枯井。王祖德以人命事大，怕连累自己，到官前检举告发。县令胡图派人去南山察勘，枯井内果有无头男尸一具，致使胡成弄假成真，有口难辩。知县胡图早发现此案颇多疑点，仍不露声色，佯装糊涂，将胡成问罪收监，同时设计诱使杀人真凶自我暴露，凶手王祖德终于落网。

此剧以推理表现手法，将作案人及其犯罪活动深锁密藏以"真凶是谁"为全剧核心悬念。直至全剧结尾才以县令胡图一板长七十余句的〔红纳袄〕唱段道出谁是真凶，如何做案，如何玩弄骗局，以及县令如何逐步了解案情，怎样设计破案等等。编剧用夸张笔法刻画县令的大智若愚，诙谐风趣，再衬托县官夫人的自作聪明，娇嗔任性。全剧有生动活泼、妙趣横生的喜剧色彩。

1980年由重庆市川剧院二团在重庆首演。导演赵书勤、赵又愚、余果冰，音乐设计杨才胜、张朝元、蒋元福，舞美设计段明、周乐山，鼓师杨才胜、郑开泽，领腔徐远芳、万曼仙。赵又愚饰胡图，余果冰饰夫人，唐少林饰胡成，徐玲莉饰胡成妻，陈少池饰王祖德，马文锦饰何甲妻。

剧本1981年在四川省优秀戏剧作品评选中获二等奖。1982年重庆出版社出版单行本。

夫妻桥　川剧高腔剧目。李明璋编剧。李明璋、钟曦修改。故事取材于四川民间传说。叙灌县是川西平原通往汶川、松潘等县的要道，把头曾赐武和地痞范老幺利用所把持的渡船，勒索行人，每当夏季岷江水涨，过客常遭淹毙。青年塾师何先德见此情景，立志在伏龙渡口修建索桥，以利行人。在工匠和乡民们的支持下，何先德不惧曾锡武等人的威胁阻挠，县衙才允准建桥。由于知县周继常营私中饱，劣绅冯沛卿以朽木充数，曾赐武、范老幺暗中破坏，使即将竣工的索桥毁于风雨之夜。官绅为卸责灭口，合谋冤斩了何先德。何娘子继承夫志，继续与官绅把头斗争，历尽艰辛，终将索桥建成，并使何先德沉冤大白于

天下。



1957年6月由四川省川剧院三团首演于重庆。刘成基导演并饰周继常，崔亚欧饰何先德，陈书舫饰何娘子，唐笑吾饰冯沛卿，曾荣华饰曾锡武，刘金龙饰范老幺。后经钟曦改写后半本，于1962年由成都市川剧院重新排演。熊正堃导演。蓝光临饰何先德，陈书舫、杨淑英饰何娘子，周企何饰周继常，薛少林饰冯沛卿，蒋俊甫、司徒慧聪饰吴泽江，曾荣华、晓艇、杨思振饰曾锡武，刘金龙、唐云峰饰范老幺。曾福昌司鼓，何国经、韩铮唱腔整理，谭昌熔舞台设计。

剧本发表于《剧本》月刊1963年一、二期。同年10月中国戏剧出版社出版单行本。

太保庙　川剧弹戏传统剧目《佛手桔》中一折。写卜人张仙赴都统府算卜，深受赞赏，都统杨业赐银壶贮美酒，张归家夜饮，不慎被满空飞邱小乙盗走。翌晨，张妻与女鸾彩(亦作鸾钗)到太保庙祷告，祈免灾祸。此时，邱小乙正在庙中敬神，闻张仙被迫卖女赔壶，慨然退还银壶，去都统府销案。

此剧重在表演技巧。邱小乙一角以武丑应工，亦常用武生扮演。演员用虚拟动作表现小乙从高高的灯竿上放下天灯取油，从胯间取鸡(道具)，拔匕首杀鸡、沥血、拔毛、剖鸡、架灶、取水，又从怀中取出纸团引火，煮鸡；同时一边回忆盗壶情景。层次分明，刻画精细，奇趣横生。又闻张家母女来时，急藏食具，飞身窜入神桌窥探，忽隐忽现，快捷轻巧，干净利落，把义盗邱小乙机智、风趣、豪放的性格表现得淋漓尽致。曹俊成(曹黑娃)饰邱小乙技艺卓绝，《太保庙》是他的拿手好戏。“关门”“着衣”等小动作都十分精彩。彭天喜、张武麟、秦裕仁、万鹤林、李侠林等均能演此剧。1957年《佛手桔》剧本选入《川剧传统剧本汇编》第三十二集。



太白醉写　川剧胡琴传统折戏。取材于《警世恒言》中《李太白醉写吓蛮书》。叙唐玄宗时，渤海国遣使送番书挑衅，唐室大臣无人可识。杨贵妃推荐李白，玄宗立即召见。李白早对杨国忠等权奸不满，借机要玄宗调笔，贵妃捧砚，国舅掌扇，高力士脱靴，戏耍权贵以消心中垒块。他不仅辨认出番书，并在回

文中严厉警告渤海国王，使一场干戈得以平息。此剧是刘云深保留剧目之一。中年演员王跃泉在继承的基础上又有所发展，着重人物刻画，把“醉”、“写”、“戏(弄)”融为一体，在醉而不醉的表演中体现出李白“满腹愁肠志，一片爱国心”，尤以“飞桌”的娴熟技巧，使人感到“飞”出了凛然正气。1982年，乐山市文化局举办“嘉州舞台艺术奖”，王跃泉饰李白获演员一等奖。(见上页下图)

五十七　川剧剧目。黄平编剧。写小学生田力，算数考试仅得57分，怕回家遭到母亲的责罚，将5字改为8字。由于母亲片面追求儿子的考试成绩，虽发现疑点也不追査。后班主任在家访问中发现这一问题，用一番贴心的话，既帮助田力认识了错误、又使其母受到教育。此剧有较强的儿童情趣、演出形式新颖，易为儿童接受，深受学校和家长的欢迎。1981年，由乐山地区川剧团在乐山首演，导演于跃飞、设计王跃强。鼓师林剑秋。邓跃芳饰田力；李跃娥饰田力母；易跃环饰刘老师；王跃舫饰方小芸。曾获乐山地区青少年演出一等奖。四川省第一届儿童戏调演优秀奖。剧本载省文化局剧目工作室刊物《剧作》及《优秀儿童剧专辑》。

五柳园　川剧高腔传统剧目。又名《访淮安》、《三贞烈》。写书生冯旭与钱月英相爱，订了白首之盟。恶少花文芳仗势抢亲，月英之婢替嫁去花家，花烛之夜将花文芳刺死于洞房。月英与冯旭终成眷属。其中“花文芳抢亲”一折，五十年代常见于舞台。花文芳由“褶子丑”应工。造型“丑”中带“恶”，动作粗野，重在表演趟马等舞蹈。李笑非擅演此剧。剧本收存于四川省川剧艺术研究所。

五子告母　川剧灯戏传统剧目。写米商的闺女麻乌嘴(亦作马五嘴)曾被“在阳世为官不正，死阴司假充正神”的阎王(亦作海神)强奸，继又遭无赖子、小客商、老员外、掌坛师等污辱，先后曾生产五个私生子均一一置诸死地。五子扭其母到阎王殿(亦作海神庙)告状，阎王(海神)正是本案首犯，怕揭穿真象马虎了案，发给他们“人票”再去投生。临行众人要阎王唱折木偶戏送别，阎王欣然应允，表演木偶。



剧本唱腔俚俗，阎王唱四句灯调〔望山猴〕、麻乌嘴唱高腔〔锁南枝〕，全剧虽高腔占了绝大比重，但结构属于灯戏。剧中用荒诞手法表现了黑暗的封建社会的生活真实，在传统戏里独具一格。丑和摇旦应工，人物造型别致，阎王用木偶身法表演，口内衔口哨不时发出“吱，吱”的叫声，登殿时的“挂壁动作”活象木偶被悬挂于壁上绳索似的。结尾处，以木偶手法做花旦动作。演完，木偶不动让布幔卷裹身体成筒形，由打杂师(检场人)抱下场

去。名丑刘安民、鄢炳章、刘成基饰阎王均甚出色。刘成基与戴雪如(饰麻乌嘴)演此剧配合默契,刘于结尾处演《别洞观景》中白鳝仙姑唱〔梭梭岗〕的一个片段,深得观众赞誉。

四川省川剧艺术研究所收藏《五子告母》手抄手,舞台演出路子大同小异。

五台会兄 川剧胡琴折戏,事见《杨家将》。写宋辽之战,宋将杨继业在金沙滩中伏惨败。其五子延德恨谗奸误国,愤而往五台山剃度出家。六郎延昭更装潜往北番寻父尸骨,投宿于佛寺之中。五郎带醉归来,闻战马嘶鸣乃入禅堂查看,经过互相盘问,久别的弟兄方得重聚。此剧唱、做并重。吴晓雷在此剧中糅入了京、汉、滇、秦等剧的腔调,使唱腔丰富多彩,自成一格,曾获"第一届全国戏曲观摹演出大会"演员二等奖。1954年被收入新闻电影制片厂摄制的舞台艺术纪录片《川剧集锦》中。剧本五十年代在重庆出版的《川剧》小册上登载,后被选入《四川地方戏曲选》第四辑及《传统川剧折子戏选》第一辑。1980年,四川省川剧艺术研究所编印的《川剧胡琴、弹戏唱腔》第一集,载有吴晓雷的唱腔谱和剧本。

反徐州 川剧弹戏传统剧目。原名《串龙珠》。叙元末,皇裔鲁王完颜龙坐镇山东,与麾下总管完颜骆驼通同行凶作恶,受害百姓纷纷向徐州州官徐达控告。徐达正欲往鲁王府为民请命,孰料完颜龙反责徐达办事不力,另派新官前来接任,勒令徐达立即交出印绶。公堂之上风云突变,受害者愤怒填膺,将新官击毙堂下。情势逼迫,徐达不得不顺从民意,高举义旗,随同众百姓反出徐州。

《公堂》一折,是全剧之精华。描写徐达在王府权势压制下难伸正义,且又将被罢官,无路可走,只好随众起义。充分展示了"官逼民反——民逼官反"的主题。徐达由正生应工。唱工、讲口、表演并重,戏里反复运用袍袖、口条、帽翅、水发等技巧,重彩点染徐达的内心矛盾,层次清晰,形象生动。

此剧原无完整剧本,1950年由老艺人郑福盛口述场次提纲,经范光翔记录并修改加工,成都市实验川剧团首演。李青导演。蒋俊甫饰徐达,阳友鹤饰花妈妈,静环饰花荣妻,蔡如雷饰郭光卿,曾荣华饰侯伯卿,刘成钧饰康茂才,许倩云饰孝妇,郑福盛饰李明,邓仕元饰完颜骆驼,一笑饰新官。1951年,参加"西南区第一届戏曲观摩会演"。1952年参加"第一届全国戏曲观摩出大会",向首都文艺界演出。

《剧本》1953年5月号发表《公堂》一折。北京宝文堂书店、重庆人民出版社、四川人民出版社出有单行本,并载入《四川地方戏曲选》。

凤仪亭 川剧高腔传统剧目《连环计》中一折。又名《梳妆夺戟》。事见《三国演义》。叙奸相董卓以其义子勇将吕布为羽翼,专横跋扈,朝野侧目。司徒王允用连环计将其养女貂婵先许吕布,后又献与董卓为妾。董卓沉湎美色,对貂婵十分宠爱。吕布闻知,闯入内庭寻觅貂婵。在凤仪亭中,貂婵假作委屈,蜜意柔情,竟使吕布相信貂婵为董卓所夺,对董十分仇恨。吕布护送董卓上朝后,又潜回府庭与貂婵幽会,董卓返回查觉,夺戟欲杀吕布,父子反目。

剧中貂婵有两大段唱腔，诉其抱负和意愿。她对董卓是迷惑，对吕布是挑动，凭其聪明机智，使武勇而又凶横的吕布和昏庸而又骄狂的董卓，都被她玩弄于手掌之中。此剧矛盾尖锐，唱做并重，为川剧常演的剧目。

阳友鹤、廖静秋、竞华扮演的貂婵，袁玉堃、曾荣华、李勇新扮演的吕布，陈禹门、蔡如雷扮演的董卓，深得观众赞誉。剧本载《川剧传统剧目汇编》第九集。

文嫣　川剧高腔剧目，吴伯祺、吴晓飞根据川剧传统剧目《麟骨床》改编。写无赖牛二因赌博打伤人命，偕妹牛文嫣逃亡，以名作姓假言卖身葬父，混入大臣张存忠府中为奴。文嫣得寸进尺，卖弄风骚勾引主人，张存忠将其兄妹逐出。适逢皇帝选美，佞臣徐思礼将文嫣进献，晋康帝欲纳，却被郭皇后阻止，将文嫣认作义女羁留身边。文嫣假作恭顺，骗得郭皇后信任。郭后病中差文嫣送信给康帝。文嫣将信改为郭后写给表兄张存忠的情书，迷惑康帝。康帝大怒，将郭后贬入冷宫，赐鸩酒毒死张存忠，张之外甥期化俗亦被株连入狱。牛二欲掠张女雪娟为妾，雪娟逃往边关搬兵求救。文嫣登上皇后宝座。徐思礼欲假其手篡夺皇位，文嫣则想利用徐之乱自作女皇，二人合谋假言睡上麟骨床有神仙来迎，趁机劫持康帝，逼他让位。文嫣恐孤掌难鸣，去至天牢以色相引诱期化俗为其所用，期化俗假装上钩，当文嫣与徐思礼施展阴谋之际，期化俗与张雪娟搬来之兵里应外合，将文嫣等诛灭。

1979年由成都市川剧二团在成都首演。导演邓书中，音乐设计李远松。竞艳、刘泽湘饰牛文嫣，张维贤饰牛二，万家鸣饰张存忠，颜永涛饰张夫人，李云珠饰张雪娟，刘金泉饰期化俗，胡成德饰晋康帝，颜树、郭成筠饰郭皇后，李浩如饰徐思礼。1981年，获成都市优秀文艺作品奖，并在第一届四川省优秀文艺作品评选中获三等奖。

剧本由成都市文化局内部印发。各地川剧团多有搬演。原本《麟骨床》，载《川剧传统剧目汇编》第十八集。

文武打　川剧昆腔传统折戏。叙列国时，陈仲子粗通文墨，性情迂腐。一日往视母病，母杀鹅款待。返家途中，陈遵守古训“见其生不忍见其死，闻其声不忍食其肉”，表示仁慈，便哇而吐之。路遇齐人，仲子不齿齐人乞讨，齐人鄙视仲子高傲，于是发生冲突，互相嘲讽谩骂，以致动武打架。仲子提出是文打还是武打，齐人提出是半文半武的打。于是仲子先去安桩，被齐人一拳打倒。然后齐人安桩等仲子拳打。仲子想用拳头去打，恐伤性命；想用指花去挂，恐怕流血；只好在路边折一节棒草，去掉上下两头，用中间一节插入齐人须内以示薄惩。齐人认为受辱，便向仲子扑去，二人又厮打起来。公孙丑路遇问明来由，相劝和好。

全剧只唱一支昆腔，重讲白。丑脚、花脸应工。脸谱、服装、身法、指爪、语气等方面，都呈喜剧色彩。傅三乾、刘成基、李文杰等均擅演此剧。剧本载四川人民出版社出版的《川剧传统喜剧选》下集。

方志敏　京剧剧目。1959年由潘鼎新、王衡秋根据石凌鹤同名话剧改编。写方志敏

在江西弋阳、横峰的农村，组织农民打土豪劣绅，进行革命活动，在赣东北竖立起第一面红旗。由于方志敏坚持了党的正确路线，群众对红色政权极其热爱和拥护。1934年方志敏率领抗日先遣队北上抗日，遭到国民党反动派军队的围攻，方志敏不幸被捕。在敌人的监牢里和法庭上，方志敏不屈不挠地与敌斗争，并在狱中写下《可爱的中国》等文稿。

万县地区京剧团演出。潘鼎新导演并饰方志敏，刘隆庆舞美设计，华香玲饰杨莲花，席上宾前饰吴先明后饰某大员，王正余前饰蓝高茂后饰熊式辉，陈云端前饰蓝剥皮，后饰胖处长，席慧馨饰护士，王世富前饰庞先飞后饰医生。盛福泰司鼓，万象华操琴。

火烧绵山　川剧胡琴传统剧目。取材于《东周列国志》。写大臣介之推等追随晋公子重耳逃亡，途中乏食，介之推割下身上股肉与重耳充饥，重耳返周作了国君之后，对随从逃亡的旧臣都有封赏。唯独介之推“不言禄，禄也不及”，介之推气愤，偕老母隐居绵山。重耳知悉，愧疚于心，即率人马往绵山寻找。介之推避而不见，重耳竟让部将举火烧山，欲逼介之推复出。介之推背负老母，走投无路，相抱死于烈火之中。重耳为悼念介之推母子，下令每年此日全国不得举火，名之“寒食”。此剧是须生和老旦的犯工戏，唱、做并重。“烧山”一场，大撒烟火，演员要用“跪步”、“翻滚”、“变脸”、“倒僵尸”等技巧，难度较大。黄桂禄、陈淡然演介之推均有特色。剧本载民国二十九年(1940)出版的《川剧选粹》第十七辑。

巴九寨　川剧传统剧目《宏碧缘》中一折。又名《男面礼》，讲口戏。取材于清人小说《绿牡丹》。写巴信之子巴结，向表妹花碧莲求亲，花恶其丑陋呆愚，未允，乃同父母以卖艺为名，自择夫婿。扬州宦门子骆宏勋，居家守孝奉母，春游经四望亭，见花碧莲亭上捕猴，因亭角崩塌，人猴俱坠，急上前救护，花坠其怀中。花欲与骆联姻，骆以守孝辞，期以服满再议。花乘骆外出，将骆母接归家奉养。宏勋几经磨难后，去花府探母，途经巴九寨。巴结闻骆去花府成婚，怒欲杀骆，反被骆杀。巴家九兄弟，只巴结一子，两家结怨。碧莲之父，花振芳乃央求胡理夫妇去巴九寨调解，始得释怨议和。

此剧表现四川“哥老会”(袍哥)坐堂辩理，语言多用袍哥的行话与习用语，要求演员口齿伶俐，吐词清晰，节奏明快。其中《男劝》、《女劝》常作单折演出，表现了袍哥的行帮礼节和生活习气。

魏祥麟擅演此剧，其子魏幼麟承其衣钵。周企何也得魏祥麟真传。已故名花脸梅春林也擅演此剧。剧本坊刻本藏重庆市图书馆，成都市川剧研究所存复印件。

孔雀胆　川剧高腔剧目。席明真根据郭沫若同名话剧改编。写元末义军首领明玉珍围攻云南中庆。大梁王巴匝拉瓦尔密，束手待毙。大理总管段功率兵解围，梁王设宴庆功，以公主阿盖招赘段功为驸马，并担任云南行省平章政事，揽军政权。副将杨渊海任参政职。行省丞相车力特穆尔素怀异志，与王妃忽的斤私通，垂涎阿盖之美，嫉羡段功之权，欲杀段。车力命矢拉劫杀段前妻子女未逞。为此，朝见时段功与车力发生争吵。梁王老朽昏庸，沉湎于酒，竟不辨是非曲直。渊海目睹大梁已为鬼域世界，劝段功返回大理。段囿于梁



王知遇之恩、阿盖钟爱之情，不肯离去。继因梁王诞辰，段功献乳饼祝寿，车力暗投砒霜于饼中，毒死王子穆哥，嫁祸段功。梁王信谗，命铁知院以孔雀胆、鹤顶红、砒霜和酒，令阿盖杀段。阿盖以奸谋告段功，嘱其设法离去，免遭毒手。段仍指望梁王剖白，渊海亦谏说段功与雄居滇蜀的红巾军明玉珍部会合共图举事，段执意不允。嗣后，赴东寺降香，段功遇伏遭害，驸马府被焚。阿盖抚尸悲悼，悲不欲生。侍女继宗、继秀服毒酒死。车力肆无忌惮，凌逼阿盖。渊海手刃奸相，为段复仇，慷慨捐躯。酋长子阿黎护段幼子弱女逃走，四城兵叛，火光烛天，阿盖饮瓶中孔雀胆酒，随诸人殉身。

改编本基本上忠实原著。1955年，由四川省川剧院一团首演于重庆。许倩云饰阿盖，袁玉堃饰段功，阳友鹤饰忽的斤，吴小雷饰梁王，陈淡然饰渊海。先后演出百余场。剧本于1957年由重庆市人民出版社出版单行本。

水牢记　现代戏。川剧名《水牢记》，京剧名《水牢仇》。

沈树贞一家交不起恶霸地主尤文才的租谷，刚生下孩子后就被拉进尤家喂奶抵债（尤文才每天要吃人奶）。沈树真的孩子活活饿死，丈夫王长发由于四处告状也被尤家害死。沈树贞忍无可忍偷跑回家，又被尤家走狗拉回打下水牢受尽折磨。1949年底大邑解放，沈树贞才被解放军救出。

1961年，阳天、徐文耀根据四川大邑"地主庄园"冷月英有关情况创作了川剧《水牢记》，高腔。1966年王志秋、夏阳、朱学儒、郭开础根据同一题材作了京剧《水牢仇》，故事情节大同小异。

川剧，1961年，由成都市川剧院联合团在锦江剧场首演。阳天导演，王官福司鼓，谭昌容舞美设计。竞华饰沈树贞，邓仕元饰王长发，薛少林饰尤文才，董婉莺饰五姨太，静环饰乔大嫂，颜树饰大凤，唐云峰饰乔哑巴，周企何饰打更匠。

京剧，1966后初由成都市京剧团演出。导演：筱樊春楼（执行）、彭厚筠、丁耿。段丽君

饰沈树贞，王学思饰王长发，筱月亭饰花儿匠，王少泉饰尤文才，张金花饰尤二姐。

川剧本由四川省文化局戏曲工作室内部印发。

水牢摸印　川剧弹戏传统剧目。《广平府》又名《双合印》中一折。写明代河北八府巡按董洪微服查访刘应龙恶迹，并寻找失踪的前巡按黄伯钦。入应龙家算命，被强作西宾。董为张庞氏代写告应龙的词状，落入应龙手中，应龙查对字迹，董洪竟遭拷打投入水牢。牢中触到死尸，摸一印信，与自身的巡按印相合，始知黄伯钦死于此牢。王蕊梅被掳进府充当丫头，闻哭声救董洪脱险，携印信到广平府报信。

剧本结构紧凑，描绘董洪反思前因后果，心潮起伏，在水牢里挣扎、触尸、摸印、合印、哭尸、与蕊梅对话一连串情节，层次分明。是文小生的犯工戏。刘清泉饰董洪技艺卓越，讲功极有劲道，抑扬顿挫，节奏鲜明。以膝步、圆场、飞褶、旋褶、翻、挽水袖、左右旋绕水发等技巧展现剧中人物的精神状态、内心活动，真切细致。四川省川剧艺术研究所存有剧本资料及韩成之、易征祥演出的录相资料。

玉簪记　川剧传统剧目。“江湖十八本”之一。源于明高濂《玉簪记》传奇。1953年西南川剧院周企何、刘成基、阳友鹤、陈书舫、袁玉堃、王官福、马善庆、宋逸尘、杨宝均、郭铭彝整理，后四人执笔。《秋江》一折为重庆市戏曲曲艺改进会编导讲习班1951年夏集体修改。写书生潘必正到金陵探访姑母——女贞观老观主，寄居观中读书，与青年道姑陈妙常相爱。二人正热恋中，被老观主察觉，遂迫必正即刻去临安赴考。必正刚去，妙常毅然追赶，至秋江河边，妙常得善良诙谐的老艄翁之助，搭小舟，追上了必正。

整理本主要保留了陈、潘纯洁相爱的主线，着意刻画陈妙常和潘必正间纯正的爱情。全剧格调清新，情趣雅致，文词婉丽。

西南川剧院1953年8月首演于重庆。导演刘成基、阳友鹤。鼓师李子良、王官福、李文彬。许倩云、刘世玉饰陈妙常，袁玉堃、谢文新、李家敏饰潘必正，戴雪如饰老观主，周企何饰艄翁。《秋江》一折，1952年参加“第一届全国戏曲观摩演出大会”，获二等演出奖。周企何获演员一等奖，阳友鹤获演员二等奖。1954年，《秋江》辑入舞台艺术片《川剧集锦》，周企何饰艄翁，陈书舫饰陈妙常。

1955年，重庆人民出版社出版了整理本的单行本，并收入1961年重庆人民出版社《川剧选集》第一辑。

龙泉洞　川剧弹戏剧目。王夔编剧。1962年，某公社上塘生产队长李灵芝与下塘生产队长雷正才对生产有不同看法。下塘生产队的坏人龙子厚等从中挑拨离间，使雷正才对李灵芝矛盾加深。龙等趁机在流着两股泉的“双飘带”石壁上，用蜂糖引诱蚂蚁绣成“灾”字，在群众中制造思想混乱。老农李青山深知坏人底细，但在解放前被地主毒害，服了哑药，成了哑巴。李灵芝在父亲李兴德的帮助下，团结群众，并送李青山到医院治病，终于使老人恢复了说话能力。正当坏人们企图躲进龙泉洞，进行更大破坏活动的时候，李青山老

人带领李灵芝和民兵们赶至，将坏人一网打尽；并搜出藏于洞中的“变天账”。事实教育了雷正才，两个生产队从此团结互助，搞好生产。

此剧有传奇色彩，声腔以弹戏为主，又吸收了高腔的帮腔，胡琴的西皮，以及灯调、扬琴等曲调。结尾处李青山一段长三十余句的唱段，用襄阳梆子演唱。1964年重庆市川剧院二团首演。导演周裕祥，音乐设计李世仁，舞美设计王锡化。张巧凤饰李灵芝，冯文澄饰雷正才，邹西池饰李青山，袁玉堃饰李兴德，庞祖云饰周酒罐，李文韵饰龙子厚，秦淑惠饰龙子秀。

1965年参加西南区话剧、地方戏观摩演出，被列为优秀剧目。1966年晋京演出。

打神　川剧高腔传统剧目《焚香记》中一折，又名《阳告》。源出明代王玉峰的《焚香记·陈情》。写敫桂英接到王魁的休书以后，悲愤难忍，去到送王魁上京应试时曾立誓永不负心的海神庙，祈求海神惩治忘恩负义的王魁。海神乃泥塑木雕，端坐无语。激怒桂英推倒两旁皂隶，并将海神塑像捣毁，然后在庙中悬梁自尽。

此剧是“泼辣旦”的重头戏，深入、细致地描绘了敫桂英的悲、怒、恨，以至达到骂天地、打神像的疯颠状态。唱腔哀婉悲愤，表演动作粗犷，充满激情，既能震动人心，又给人以艺术美的享受。在这出悲剧里，也穿插了喜剧手法的演唱；皂隶被推倒后，却又爬起来以木偶动作又舞又唱“初二十六打牙祭，哪个舅子看到你的刀头鸡”等引人发笑的俚语，全剧以喜衬悲，多姿多彩。

周慕莲、阳友鹤、杨云凤、萧克琴均擅演此剧。1959年川剧出访东欧，由胡漱芳饰敫桂英。晋剧演员田桂兰，昆剧演员梁谷音，京剧演员胡芝风曾向阳友鹤学习此剧。

剧本载《四川地方戏选》第二辑，1960年四川人民出版社出版。

打红台　川剧高腔传统剧目。取材于蒲松龄《聊斋志异·庚娘》。写水贼萧方，抢劫皇纲，携妻张翠娘欲上红台山投奔拜兄韩虎。途中偶遇金大用、庚娘夫妻。萧见庚娘貌美，顿生邪念，将金大用打落江心，强逼庚娘作妾。庚娘不从。翠娘对萧方好言相劝，反被打入江心。庚娘知大用已死，愤而自缢。萧方驾舟逃走。庚娘死而复苏，被昌平王收留。后来，萧方投昌平王帐下为将，混入红台山寨，刺杀了韩虎，提起拜兄的人头，回营向昌平王请赏。正当萧方得意忘形之时，被庚娘认出，昌平王将萧方绑赴刑场斩首。

剧中萧方是个内心阴险、性格残暴的四川恶棍典型。现全本少有演出，常演的只有《萧方杀船》一折。川剧界演此剧有两种路子：一是藏刀、一是不藏刀。彭海清演的萧方，着重挖掘心理状态，通过藏刀特技刻画萧方的狠毒、狡诈。曹俊臣（人称“曹大王”）不重藏刀，重武工表演。李侠林则长于表现萧方貌似温良，心如蛇蝎的双重性格。

四川人民出版社出版有彭海清、陈维民改编本。

打饼调叔　川剧胡琴传统折戏。又名《金莲调叔》。故事见《水浒》。写潘金莲嫌其夫武大郎身矮貌丑，心中爱慕魁伟英俊的打虎英雄武松，有意学武大合面打饼，意在挑逗

武松。武松不为所动，并以善言劝说。金莲充耳不闻，反而更加放肆。武松正色斥之，愤然离去。潘金莲以花旦应工，重表演身段。通过打饼过程中的各种姿态，表现潘金莲的“心猿意马”。中华人民共和国成立后少有演出。薛艳秋、张惠霞、竞华等均擅演此剧。

东窗修本　川剧昆腔折戏。源于南戏《东窗事犯》。叙宋时，奸相秦桧害死岳飞后，于东窗修本，罗织罪名，再次图谋陷害李纲等人。秦桧作贼心虚，疑神疑鬼，修本时，似见岳飞前来索命，以锤击之，未着。秦因此惊惶万状，以致恐惧成疾。此剧为川剧舞台上保留的少数几出昆腔戏之一。唱做并重。已故净脚演员梅春林演出此剧有独到之处。后继者阳抚也擅长此剧。剧本刊于1962年9月四川人民出版社出版的《四川地方戏曲选》第四辑。

北邙山　川剧高腔传统折戏。故事出自《东周列国志》。写隗妃久居深宫，郁郁不乐，周襄王携其往北邙山射猎。隗妃见随行之叔带年轻英俊，以眼色挑逗之。叔带虽心慕隗妃之美，但碍于襄王，不敢表露。隗妃明白叔带之意，复请猎于襄王。王命叔带护卫隗妃射猎。隗妃、叔带借机订下幽会之约。隗妃由花旦应工，重表演、身段，尤以趟马等舞蹈为重，要求演员兼有刀马旦功力。白美琼擅长此剧。1963年，重庆人民出版社出版单行本。1980年文化部文学艺术研究院录相室为该剧录了相，邓先树饰隗妃。(见右图)



北地王　越剧剧目。赵循伯根据上海越剧院庄志同名剧本改写。写炎兴元年(263)，魏军攻蜀。蜀主刘禅荒淫嬉戏，不理朝政，宠信宦官黄皓等人。在魏兵压境之际，竟相信巫婆“敌兵不战自退”的胡言乱语。北地王刘湛苦谏不听，请缨不成。魏兵偷渡阴平，奔袭江油，进逼成都。刘禅再次拒绝刘湛请战要求，开城投降。刘湛见大势已去，与其妻崔氏决定殉国。崔氏先夺刘湛剑自刎，刘湛听从马童相劝，送走其子，赴祖庙哭诉后自刎。1963年首演于重庆。竺均导演。筱灵芝主演刘湛。她借鉴了川剧表演技法，发展丰富了越剧的甩发功。导演也有意吸取京、川剧程式动作，采用了趟马、翻、滚、扑跃等技巧，突破了过去认为越剧只能文戏文唱，只能演生旦戏的局限。

归正楼　川剧高腔传统剧目。由李渔的《归正楼》传奇衍化而来。写纨绔子邱元顺狂嫖滥赌，将父母遗产挥霍罄尽，竟强迫妻子苏月娘倚门卖笑。侠盗贝戎路过该地，被邱元顺强拉入家。苏月娘向贝戎哭诉卖身根由。贝戎深表同情，以百两纹银相赠，嘱咐遇难时可高呼“贝戎”，当即现身搭救。次日，贝戎离去，邱元顺骗去贝戎所赠银两，且变本加厉，强将月娘卖入娼门。月娘身陷烟花，备受摧残，乃高呼贝戎。贝戎应声出现，救出月娘。又施法术“三变化身”，骇退追捕官兵。

全剧重在揭露、嘲讽、鞭挞邱元顺的丑恶行径。《劝夫》一折是“襟襟丑”的重头戏。刘成基、李文杰、王国仁、刘金龙均擅演《劝夫》。

剧本载《川剧鉴定演出剧本选》第六集。(见右图)



目连传　川剧高腔连台本戏,俗称“搬目连”。写王舍城员外傅相,一家三代忠孝传家,傅相不愿为官,在家奉佛,行善乡里。傅相娶妻刘氏四娘(刘青提),生得一子,取名罗卜。罗卜自小聪慧过人,且为人忠厚,极为孝顺。不久,傅相逝世,刘氏遣子外出行商。刘氏之弟刘贾,好吃懒做,煽动其姐反戒开荤。刘氏在其一再煽动下,一反几代吃素念佛的家风,大开五荤,打僧骂道,且大斗小秤盘剥乡里。刘氏逆行,天地震怒。阎王发旨,拘入阴曹地府,打入十八层地狱。罗卜为救母亲,皈依佛门,法名目连。历千辛万苦,求得佛祖指点,观音扶助,至地狱遍找母亲,并打开铁围城,救出刘氏。但因刘氏尸体已腐,不能复生。只有变犬投胎人世。尚需作盂兰大会,诵经使其升天。七月十五日,目连举行盂兰大会,超度刘氏。此时,玉帝降旨,因目连尽心救母,封为九天十地总管都部仁孝大菩萨,其父傅相为劝善大师,其母刘氏为劝善夫人,阖家团圆,全家升天。

《目连传》主要由佛家《佛说盂兰盆经》和《大目犍连救母变文》等发展演变而来。戏文中,给以中国化,地方化。四川演出目连戏的版本甚多。主要演出本有清光绪敬古堂何育齐刊本《音注目连金本全传》。其故事情节,基本上遵循明代祁门人郑之珍之《目连救母劝善戏文》。1956 年,全省剧目鉴定时,定名《目连传》,收入由四川人民出版社出版的《川剧传统剧本汇编》第十集。除此,尚有李树成抄本四十八本、许音遂藏本《目连传江湖本演唱条纲》、胡裕华等整理的《目连传》,以及内江十本目连戏等。

目连戏,过去在四川各地演出频繁,每逢地方打醮,庙会,神佛圣诞或天旱、水灾,均要搬演目连戏驱邪祛灾。由于打醮、做道场、神日的时限不一,演出中或搬演正目连(即目连一家故事)、或搬演插有《困台城》、《西游》、《封神》、《东窗》以及《放五猖》、《捉寒林》、《捉旱魃》,甚至包括《王婆骂鸡》、《活捉王魁》、《尼姑下山》、《三家店》等戏在内的“花目连”。目连戏演出结合民间婚丧嫁娶习俗,内容丰富、特技甚多。最有代表性的戏有《会缘桥赈济》、《傅家迎亲》、《接灵官》(灵官镇台)、《耿氏上吊》、《赶十殿》、《打叉对号》以及《放五猖》、《捉寒林》、《捉旱魃》等。川剧演员中不少名角都善演此戏。中华人民共和国成立后,由于戏文中有浓厚的因果报应封建迷信思想,于是少有演出。1957 年夏,结合四川省开展传统剧目鉴定工作,重庆市川剧二团演出《目连传》。剧本由胡裕华等老艺人回忆,许音遂执笔整理。

胡裕华导演，秦淑惠演刘氏、刘化平演傅相、庞祖荣演傅罗卜、刘昌权演益利。戏中《老背少》由薛艳秋主演，叉手为廖啸风、杨忠全等。鼓师吴平。鉴定演出本存重庆市川剧院。

四姑娘 川剧高腔剧目。魏明伦根据周克芹长篇小说《许茂和他的女儿们》改编。写川南葫芦坝老农许茂的四女儿许秀云，在"十年动乱"中饱受其丈夫，葫芦坝大队代理党支部书记郑百如的虐待，被迫离婚。由于秀云对已去世的大姐的儿女十分怜爱，与大姐夫，原大队党支书金东水发生了爱情，受到游手好闲的郑百香等人的造谣攻击。某夜，秀云冒雾给孩子送去棉鞋，并想和东水商量如何揭发郑百如，东水耽心郑百如制造借口而影响乡村整顿。尽管秀云三叩其门，东水仍闭门以拒。秀云痛苦地离去，愤而投江，幸被社员救起。此时，祸国殃民的"四人帮"被粉碎，"十年动乱"结束之后，勤劳善良的四姑娘绝处逢生，与金东水一起过着幸福美好的生活。

全剧生活气息浓郁，突出了当时的时代背景，把四姑娘个人的命运与党和人民的命运结合起来。通过她在"十年动乱"前后的遭遇，使人看到了光明和希望。1980年，自贡市川剧团首演于自贡市。导演曾怀德、魏明伦。段蔚、余丛厚饰四姑娘，陈树根饰金东水，李信元饰郑百如，朱贻芳饰三姑娘，杨先才、罗锦图饰许茂。贾淑华饰工作组长颜少春，甘蜀文饰郑百香。音乐设计廖忠云。舞美设计王典源，陈载荣。司鼓王远富，余学章。领腔陈世芬。1981年9月，赴京参加文化部举办的"全国戏曲现代戏观摩演出"，获演出奖。剧本获四川省1981年优秀作品一等奖。1980—1981年全国优秀剧本奖。1982年由峨眉电影制片厂拍摄成舞台艺术片。四川人民出版社1982年出版舞台演出本。

仙人岛 川剧高腔传统剧目。又名《群仙会》。事见《聊斋志异》中同名故事。写书生王冕斋功名不第，黄龙真人作法将王引至仙人岛，观看群仙聚会，意在度其修仙。届时，各路神仙均来至仙人岛。共请女仙银河圣母席间抚琴助兴。王见圣母貌美，忘乎所以，上前调戏。群仙震怒欲将王严惩，幸黄龙真人力保，王被逐回人间。此剧人物众多，场面热闹，常作开台戏演出，剧中王冕斋、银河圣母、黄龙真人均由主要演员扮演，唱做并重，是展现一个剧团演出阵容、行头"家底"的剧目。四川省川剧艺术研究所收藏有手抄本。

仙女峰 川剧高腔剧目。徐文耀、吴伯祺根据赵循伯整理的《三土地》、钟曦整理的《三仙桥》改写。叙部族时代，天魔王垄断了谷物、花草、药草，世人只好以狩猎为生，茹毛饮血。百谷仙子说动百花、百药、百草三仙，在天门、功曹、御园等五位土地的帮助下，偷偷把谷、药、花、草送到人间，教会人们栽种，丰收在望。天魔王闻知勃然大怒，遣蝗虫下凡吞食庄稼，各部族人奋起抗争，土地、仙女亦尽力帮助。经过一场血战，蝗虫全歼，谷物、花卉、药草得以在人间生长。但百谷仙子等被天魔王惩罚，变成了一座巍然屹立的仙女峰。全剧人物众多，行当齐全，以不同图腾作标志的各部族人均是原始人装束，舞蹈动作均有原始时期的粗犷美。1961年成都市川剧院为庆祝建院十二周年排演，全院老、中、青、少四代演员、学员二百余人登场。阳友鹤、陈书舫、刘成基、周企何、竞华、杨淑英、曾荣华等，都在剧

中扮演了角色。赵循伯整理的《三土地》剧本，载入四川人民出版社出版的《川剧传统喜剧选》中。《仙女峰》剧本散失。

白门楼　川剧弹戏传统剧目。取材于《三国演义》。写刘备失却沛城，转而依附曹操，会同进攻吕布，兵围下邳。吕布突围失败，又不听从陈宫、张辽之计，贪恋妻室，困守孤城。后复因细故责打部将侯成，更引起诸将不满。侯成受责，暗与宋宪、魏续定计降曹。曹操决河，水淹下邳，侯成、魏续等盗去吕布战马、画戟，擒布开关投降曹操。陈宫、张辽也同时被俘。白门楼上，吕哀求免死，曹操意尚未定，刘备却提起吕布叛杀丁原、董卓之事，曹操猛省，遂斩陈宫，绞吕布。关羽、刘备一再替张辽说情。曹操遂收张辽为将。

此剧重点在《白门楼绞布》一折。武生、正生、粉净三人并重。讲口多，唱词少，彼此用"眉眼"动作，以讽喻攻心斗智。张鑫培、张德成、唐彬如合演《白门楼》技艺高超，曾被观众赠以"活吕布"、"活刘备"、"活曹操"的美称。剧本载《川剧传统剧目汇编》第十三辑。

白蛇传　川剧传统剧目。旧本分上、下两本：上本自白蛇与许仙成婚至白蛇被镇于雷峰塔；下本则演青蛇约集红蛇等捣毁雷峰塔，白蛇与许仙团聚（下本又名《青儿大报仇》）。上本多唱"高腔"，下本"胡琴"、"弹戏"并用。



1959年，成都市青年川剧团吴伯祺根据旧《白蛇传》上本改编。

改编本叙白蛇与佛祖身边的桂枝罗汉相爱，因而触犯天规。桂枝罗汉被贬为凡人许仙，白蛇被囚于白莲池。白趁佛祖讲经时挣锁逃走，佛祖勒令看守白蛇的癞蛤蟆下凡追捕白蛇，并命法海率神将驻金山寺中接应。下凡途中，白蛇对爱情的坚贞感动了拦路求婚的青蛇，他变作侍女青儿保护白蛇去寻许仙，终于在春光明媚的西子湖畔相遇。白、许结成了恩爱夫妻。癞蛤蟆又变成小沙弥，随同法海将许仙诱至金山寺软禁。青蛇约集水族保护白蛇往金山寺索夫，与法海带来的神将一场恶战。许仙睹此情景，方悟白蛇爱己情真，但被法海迷魂伞所罩，无力摆脱。白蛇有孕在身，且又寡不敌众，只好撤离金山寺。

演出继承并发展了川剧传统的特技。如唢呐曲牌〔醉花荫〕填词旁唱，与打斗、舞蹈紧密结合。水族中的乌龟、鳝鱼等武中带谐，为紧张的战斗气氛增添了喜剧色彩。

此剧被选为中华人民共和国建国十周年献礼剧目之一。四川省青年川剧演出团于1959年国庆前夕在上海首演，并在国庆期间在北京演出。继而在太原、广州、海南岛等地公演。首演本由阳友鹤、李笑非导演。竞艳、舒元卉、黄素芬饰前、中、后白蛇，蓝光临饰许仙，蒋立元饰男青蛇，燕凤英饰女青蛇，崔亚欧饰法海，晓艇饰癞蛤蟆，李增林饰小沙弥。1959年以后，四川省川剧学校毕业学生排练并实习演出。1981年，四川省川剧院对此剧作

了加工并去香港演出。剧本收藏于四川省川剧艺术研究所，曾载入1957年《川剧鉴定演出剧本选》第九集。

尔成说亲 川剧高腔传统剧目。《菱角配》中一折。故事见《聊斋·菱角》。叙菱角与书生胡大成在庙会相遇，并私订终身。胡生归家，托崔尔成前往菱角家说亲。菱角父母慨然允诺。此剧语言生动活泼，唱词通俗易懂，生活情趣较浓，富有喜剧味。五十年代常见于舞台。重庆人民出版社出版有《菱角配》剧本。

半升米 川剧高腔剧目。一说编剧为王治安。写民国初，四川军阀割据，内战不息，百业凋零，物价飞涨。成都贫民万金山，推鸡公车（独轮小车）为业。一天，万金山已从“昨日饿起到今天”，仍勉强出城推车。挣得铜钱二百文，嘱妻冉氏买米煮饭。二百文只能买米半升。有米无柴，正当冉氏出门捡拾枯枝败叶之时，无赖刘大刚乘机将半升米偷走。冉氏回家，见米被盗，气急悬梁自尽。金山也因妻死子幼，生路已绝，便携子女投河自尽。半升米逼死了四条人命，全城震动。县知事派员侦缉。万金山、冉氏亦奉冥君之命捕捉凶犯。终将刘大刚在鸦片馆中拿获，按刑律处死。万金山的幼子被陈洪顺救起，判归陈抚养。

剧中对当年社会黑暗，民不聊生，烟毒遍地等腐朽现象有深刻暴露。表演中新创了虚拟的推鸡公车程式动作。冉氏上吊袭用《目连传·耿氏上吊》程式，刘大刚斩首用特技“砍芭蕉脑壳”，当场现彩。

此剧约于民国十九年（1930）在成都首演。主要演员有王治安、魏祥麟、昆砣、白牡丹等。省内不少班社也曾搬演。手抄本现存四川省川剧艺术研究所。

写状三拉 川剧胡琴传统剧目。《贩马记》（又名《奇双会》）中《桂枝写状》与《堂会三拉》两折。写明代，李桂枝的父亲遭冤入狱，桂枝嫁褒城县令赵宠。赵查案回衙，听桂枝诉说父冤，代为写状。桂枝女扮男装，去察院上诉，大堂上被巡按拉入后堂。赵宠惊诧不已，随即跟踪步入。原来这位巡按，是桂枝胞弟宝童，既是上司，又是内弟。一惊一喜，感慨交集。终为李父平反冤狱，合家团聚。

戏中以生、旦为主，着重在赵宠的刻画，是官衣小生的功夫戏。剧情曲折、生活气息浓郁，人物感情细腻。小生魏香庭、陈寿轩、刘清泉、刘玉书、李文韵等均常演此剧。重庆人民出版社出有单行本。



议剑献剑 昆腔传统折戏。本为《议剑》、《献剑》两折，一般连演。源于明代王济《连环计》。写东汉末，西京刺使董卓拥兵入京，阴谋篡位，朝野怨怒。司徒王允为扫除权奸，密招骠骑校尉曹操过府，以议剑解史为由，互相试探。在摸清了对方的政治

态度后，密议由曹刺杀董卓。曹操执剑深入董府，时董卓正在小睡，忽从壁镜中窥见曹仗剑而入，惊问。曹情急生智，诡称特来敬献宝剑。卓审视宝剑，果非凡品，命吕布选良马赐曹。曹借口试马，乘骑脱逃。

曹操以丑脚应工。这出戏外冷内热，用暗示讽喻攻心斗智。冲突环环紧扣，重讲口，并以眉眼、指爪、身段为辅，以刻画人物复杂微妙心情。前辈名丑多有发展创新。如傅三乾在《议剑》中，左手仗剑于背后，起"朝天镫"以脚蹬剑柄，使剑身大半出鞘，至今仍称绝技。

周裕祥的整理本，载四川人民出版社《传统川剧折子戏选》第二辑。另有刘成基、李文杰、陈全波等人的演出本，繁简各异。

吉祥颂　嘉戎藏戏剧目。白雪环绕的嘉戎地区，是充满吉祥的圣地，佛慧贯顶的人民，是英雄墨都的后裔，威震四方的雄狮，是雪山冰峰的山主，勇猛无畏的山虎，是林海雪原的威风，体大膘壮的野牛，是辽阔草原的幸福。嘉戎地区有幸福四者，吉祥如意永昌盛。

吉祥颂系嘉戎藏戏传统剧目，常作为"开场戏"在"正戏"前面演出。创作年限已无从稽考，乾隆四十二年(1777年)在北京"太和殿"和"保和殿"为清王朝演出。1952年国庆节"巴底戏班"在马尔康演出。1981年，马尔康县党坝乡戏班，恢复演出了该剧。

该剧藏文手抄本，现藏马尔康县，党坝乡嘎南村戏师罗尔依处。

老背少　川剧高腔折戏。源于《目连传》中之《会缘桥》。原剧内容是傅员外乐善好施，张公背着张婆行乞于傅府，获赏赐，欢喜而去。后改为父女两代，向豪门告施。中华人民共和国成立后，进一步改造为叙述一哑一瘫的父女，遭受地主迫害致残，贫病交困，相依为命。哑父背着瘫女，沿路行乞，恳求周济。

此剧人物造型别具一格，由一名演员既扮哑父，又扮瘫女。哑父真身假头，瘫女真头假身。原先，演员臀部挂撮箕，罩"胖袄"，左右系扫把，把端缀"跷鞋"，前胸吊纸札老叟头型，分别穿上男女服装，一身二任。过去群众中曾有顺口溜"张公背张婆，背得莫奈何。张公假脑壳，张婆假脚脚"。建国后，道具制作有了改进。哑父的头型更加逼真而富于表情，能眨眼，能开口应声。瘫女的躯身也酷似真人，略能活动。真假难辨。罗芹香、杨云凤、薛艳秋均擅长表演此剧。

老夫与少妇　嘉戎藏戏剧目。部落偏僻的山寨里，年过花甲的老夫娶了一个年轻美貌的少妇为妻，老夫因丧失劳力，无力养活妻子，成天在外乞求度日；迫于生活与爱情，少妇与壮汉相处，壮汉担起了一家三口的生活重担，并生一小孩。一天，老夫发现此事，怒气冲天，指责少妇。少妇声泪俱下，诉说原委。老夫自感无力承担一家生计，遂与少妇和"第三者"言归于好。最后，一家人手拉着手，跳起了快乐的锅庄，和睦相处。

清光绪三十年(1904)，党坝戏班戏师让索·格茹创作并演出。以后在嘉戎方言区广为流传。剧本手抄本，现为党坝乡嘎南村戏师罗尔依收藏。

西川图　川剧弹戏传统剧目。故事出自《三国演义》。写张鲁从东川兴兵欲取西川，

刘璋闻报束手无策。张松献计，派使去中原说动曹操攻取汉中，西川之危自解。刘璋从其计，即命张松为使，解送珍宝联合曹操。张松早有另投明主之心，行时带上西川地图一轴，准备趁机献与曹操，意在得到重用。当其来到相府门前，门官、中军得知他来意之后均向他索取贿赂，借故要其“一月后挂牌相见”。张松甚为恼怒，深悔不该此行。一月之后，曹操堂见张松，见张松言谈举止均甚傲慢，心中不悦，示意中军传话将张松赶走。张松恰与杨修相遇，杨修向张松夸赞曹操之才，并出示曹操新作之《孟德新书》。张松借书观之。诡称系战国时无名氏所作，今被曹操掉头换尾，意在显己之才。杨修不信，张松遂从头至尾背诵一遍，且一字不差。杨修将此事禀告曹操，曹操传令将书焚毁，并告杨修于明日带张松来校场观阵，以示军威。张松观阵后，又讥讽曹操。曹操恼怒，遂令人将张松乱棒逐出。

主角张松以丑脚应工，重在讲、做。前辈艺人傅三乾在舞台上把他塑造成一个性格狂傲的人物。鄢炳章、周裕祥亦擅演此剧。四川人民出版社出版的《传统川剧折子戏选》第八辑载有周裕祥的演出本。

百花赠剑　川剧高腔为主兼唱昆腔的传统剧目《青萍剑》(又名《百花公主》、《百花亭》)中一折。源于传奇《百花记》。叙元代安西王欲反，元帝命江六云暗去查访。江化名海俊骗得安西王信任，授取西府参军。太监巴辣铁头嫉妒，将海俊灌醉放于百花公主床上，欲借百花之手杀之。百花练武回宫，欲将海俊杀死。幸而江六云(海俊)在宫中得与其失散多年的姐姐江花佑相遇，花佑此时已为百花贴身侍女。在江花佑的劝解下，海俊不但得以活命，还被百花钟爱，托以终身，并赠鸳鸯青萍剑一柄作为订情之物。剧中百花公主盘诘海俊时，三个演员配合组成画面，用扳翎子、耍扇子、飞褶子等功夫展现人物的不同心境。此剧是 1959 年中国川剧团赴东欧各国演出剧目之一。许倩云饰百花公主，袁玉堃饰海俊。剧本载 1960 年四川人民出版社出版的《四川地方戏曲选》第二辑。



达岭之战　藏戏剧目。由若尔盖·尼玛根据闻名世界的藏族英雄史诗《格萨尔王》中同名故事改编。写格萨尔王英明善治，他的对手是个暴君，对内横征暴敛，对外又觊觎格萨尔王治下的达国。此人趁格萨尔外出征战，国内兵力空虚之际乘隙而入，攻城掠镇，势不可挡。格萨尔班师回国，重整旗鼓很快扭转战局，直捣达国王宫，并将所获财宝全都均分于人民，从而平息了这场长达数年之久的战争灾难。1982 年由若尔盖县业余藏剧团演出，演出时采用民间音乐、当地口语的念白和生活化的形体动作。受到群众好评。

托国人吴　川剧高腔传统剧目《姑苏台》中一折。取材于《东周列国志》。写春秋时，吴、越两国为争夺疆土引起战争，吴胜越败。吴王夫差勒令越王勾践过国为奴，勾践不得不应命前往。临行，勾践将国事托付与大臣文仲等人。告诫今后须珍爱百姓，勤事农桑，整顿甲兵，休养生息，以利日后复国。话毕，勾践偕王妃黯然离去。此剧系小生重头戏。以唱工为主，一百多句〔红衲袄〕唱腔，〔一字〕转〔二流〕，还间夹以〔快板〕，从头唱到尾。已故名演员萧楷成，擅演剧中勾践，他的唱腔淳厚圆润，流畅自然，且能从面部表达出人物忍辱负重，誓报大仇的内心感情。《姑苏台》剧本收入《川剧剧目鉴定演出剧本选》第四集。四川省川剧艺术研究所藏有手抄本。

竹林堂　川剧高腔剧目。叙南北朝宋前废帝刘子业，荒淫无道，调戏亲妹，纳姑为妃，且宠信奸相杨玉符和嬖臣华、寿二卿等。老臣戴法兴直谏反被诛杀。宋室旧臣更加惶惶不安。湘东王刘彧逃至萧道成处搬兵回朝，讨伐子业。刘子业出战不利，去刘氏宗庙竹林堂暂避。奸相杨玉符和华、寿二人毒死刘子业，割下首级献给刘彧，欲求封赏。刘彧以杨等祸国殃民，反复无常，将其一并处死。刘彧登基，是为宋明帝。剧中刘子业龙箭丑应工，戴“独独冠”，插翎子。按有的传统演法，刘彧俊扮，登基时当场变成小花脸。华、寿二人用旦扮，穿官衣，戴状元头，极尽妖媚之态。名丑鄢炳章的演出以翎子、袍、袖等功夫突出刘子业的残暴淫乱，颇富特色。1956 年参加川剧剧目鉴定演出，整理本由四川人民出版社出版。

乔老爷奇遇　川剧弹戏传统剧目。原名《蝴蝶梦》，俗名《乔老爷吃酥饼》。1955 年成都川剧剧目鉴定委员会整理，改名《黄界驿》。1957 年重庆川剧院根据《黄界驿》剧本整理(李净白执笔)更名《乔老爷奇遇》、又名《乔老爷上轿》。写举子乔溪，上京赶考，遇天官府小姐蓝秀英。乔扑蝶吟诗，深为秀英爱幕。秀英之兄蓝木斯强横霸道，要抢黄丽娟为妻。丽娟母女出逃，夜宿黄界驿。乔溪迷途也来至黄界驿。投宿被拒，只好栖身于黄丽娟的轿内。半夜，蓝府家丁误将乔溪当成黄小姐抬回蓝府，安置在蓝秀英闺房内。秀英从乔溪口中得悉情由，更爱慕乔的品德，得老母赞同，托终身于乔。次日，蓝府陈设喜堂，大宴宾客，蓝木斯自以为老母将为他成婚，及至新人出堂，才知是妹妹与乔溪成婚，落得一场空欢喜。

此剧情节曲折，唱做并重。主角乔溪心地善良，见义勇为，但不拘小节，举止迂酸，语多谐趣，为全剧增添不少喜剧色彩。1957 年 10 月，重庆市川剧院首演于北京，导演李文杰并饰蓝木斯。音乐设计李世仁。李文韵饰乔溪，苹苹饰蓝秀英，笑侬饰蓝心会，王清廉饰店妈。剧作家田汉，为此剧乔老爷所吟诗句进行修改，戴不凡等在《人民日报》发表文章，誉称此剧是“一本上品的奇妙喜剧”。后来，香港根据此剧改编拍摄成故事影片《乔老爷上轿》。

剧本发表于 1957 年 12 月号《人民文学》，1959 年收入《川剧丛刊》第十七辑。同年，中国戏剧出版社出版发行单行本。1961 年，中国戏剧出版社出版的《川剧喜剧集》上卷，亦收入此剧。

传琴斩考　川剧高腔传统剧目。又名《五弦醢》。取材《封神演义》。叙商时，西伯侯

姬昌获罪于纣王,被囚于羑里七年,其子伯邑考进献三宝为父赎罪。妖妃妲己见伯邑考年轻俊美,借学琴百般挑逗。伯严词拒之。妲己反向纣王进谗,诬伯邑考臣戏君妻,将其剁为肉酱,并制成肉羹赐其父食之。此剧以花旦(妲己)的做工为主。原演出中,妲己戴帅盔、插翎子,使用扳翎子,走碎步等大量舞蹈动作以表现妖狐的轻佻。小生(伯邑考)文雅而又倔强,表演深沉、含蓄。其"静"与花旦的"动"形成鲜明对比。近年来,此剧由不同的演员作了不同程度的加工,剔除了原演出中色情部分。将妲己为满足私欲的挑逗,改为妲己为阻挠释放姬昌以女色设置的圈套。此剧解放后一度辍演。目前中、青年演出的皆系经过加工整理的剧本。著名中年演员筱舫擅演此剧。剧本收藏于四川省川剧艺术研究所。

血手印 川剧弹戏传统剧目。写林友安与王震华同时辞官还乡,临行之时,王震华将其女春艾许配林友安之子林兆德为妻。返里之后,林家因遭火灾沦为赤贫,王震华遂强迫林友安退婚。林兆德因追莺鸟偶入王家花园与春艾相遇,春艾欲赠银相助,约其夜间来取。事为家人王安侦知,指使厨役皮赞劫财行凶,杀死丫头梅香。林兆德来取银时,误扑死尸,留下血手印,遂被指为凶手,判成死罪。为此王春艾往杀场祭奠林兆德,临刑之时,包拯派员来提此案复审,林兆德免于一死。

剧中《乔子口》一折是旦脚的唱工重头戏。当王春艾沿着杀人桩寻找林兆德时,有大段唱腔。从一数到七,又由七回数到一,类似"绕口令"。王春艾得见林兆德时,虽遭林的误解责斥,但仍为林梳发整容,真情毕露。戏里有一位以丑脚应工的、即将被斩的江洋大盗刘子唐,把砍头视为儿戏,既诙谐又有正义感,当林兆德踢倒王春艾时,刘子唐大为不平,非要亲手惩治"不识好友"的林兆德不可。伴随王春艾来杀场的贴身丫头,泼辣粗犷,她与刘子唐"插科打浑"式的对话,为这出悲剧增添了不少喜剧色彩。白玉琼、萧克琴、竞华扮演的王春艾,蒋俊甫、司徒慧聪扮演的林友安,王国仁、刘金龙扮演的刘子唐,均为观众称道。

1956年,重庆市人民出版社出有单行本。1980年,四川省川剧艺术研究所编印的《川剧胡琴、弹戏唱腔》第一集中,有白玉琼演唱《乔子口》一折的唱腔谱、剧本。

血带诏 川剧弹戏传统剧目。事见《三国演义》。写东汉末,曹操晋封魏王,专横跋扈、闯殿夺功,欺压献帝。宦官穆顺护帝回宫,宓皇后、曹贵妃(曹操之女)同来接驾。帝俟曹妃走后与宓后商对策,宓后咬破中指修血诏一封,命穆顺密送其父太尉宓完,谋诛曹操,以安汉室。穆藏血诏于发髻之中,更衣闯出宫门。见宓完,完初犹豫,穆情词恳切,乃作书回报献帝,传诏东吴孙权、西蜀刘备同诛曹操。穆顺仍将密书藏于发髻。曹操率武士把守宫门搜查。穆托词宓后病,往太尉府求药方,经过三次反复盘问、搜查,未露痕迹。曹只好放行。匆忙中,穆顺将帽子戴倒了,引起疑窦,于是,搜出密书。穆顺见事已败露,大骂曹操,自殉而死。

剧本包括"闯殿夺功"、"回宫修书"、"宓完回书"、"把宫搜诏"等几个片段。情节紧凑,对白精炼。其中"把宫搜诏"为重点场次。曹操与穆顺一问一答,所用医书上的汤方、药名、

疗法、功能等，引喻巧妙，条分缕析，语言锋利。三次反复，由慢而快，在巧妙的重复中，突出双方的聪明机智，展现矛盾的尖锐激烈。

剧中扮演曹操的粉净以讲为主，“金殿夸功”有大段的讲白，“把宫搜诏”有大段的对白。小生则讲、唱并重。“把宫搜诏”有不少眉眼、动作，演员须配合默契。名净何瑞庭、周海全、罗琼林，名小生姜尚峰、刘玉书、李勇新等均擅长此剧。

四川省川剧艺术研究所收藏有蒋俊甫抄本及重庆市川剧院复印本。重庆市人民出版社出有单行本。

全三节　川剧高腔传统剧目。又名《三天香》。1954 年，重庆王一介执笔整理为二十二场、上下两本的排演本。1955 年成都川剧剧目鉴定委员会匡吉执笔整理为十七场演出本，易名《谢天香》。

写书生刘忠与好友张杰到泗州访亲不遇，偶见妓女夏天香，彼此爱慕。妈娘嫌刘忠贫穷，命鸨儿羞辱逐赶。张杰怒打不平，惹出风波，与刘忠一同逃跑。夜宿谢庄，谢老丈爱刘忠才貌，将女天香相许。刘忠入赘，以“三姓不可同居”为词气走张杰。张杰愤而削发为僧。刘忠高中后，又与兵部李车之女天香结婚。泗州洪水成灾，谢天香全家前去投奔刘忠。刘忠背信弃义，反诬天香冒认朝官，交经励司法办。张杰于讲经时见到刘忠，并知谢氏被害，乃借讲“五伦”讽劝刘忠，又受其辱，遂决意烧经还俗，去边庭投军。刘忠绝情，命经励司钱义杀谢天香以灭口。幸钱放走谢氏一家，并收养天香之子继美，弃官而去。后来边庭不靖，刘忠时正官至参政，出师失利，朝庭将其暂囚议处。张杰、钱义、继美平定边患有功，各封王、侯、状元，奉诏审讯刘忠，大审后，将刘送朝廷发落。继美各地寻访谢天香，终于在尼庵中母子相会。

全剧情节曲折，于描摹世态人情中，歌颂张杰之义烈、谢氏之善良、钱义之正直，贬斥刘忠之奸恶。剧中使用高腔曲牌众多，唱做繁重。尤以饰张杰之净脚，在“夜奔”、“讲五伦”、“烧经”、“大审刘忠”等场次中，必须有较深表演功夫。

《谢天香》剧本于 1957 年，收入由四川人民出版社出版的《川剧剧目鉴定演出剧本选》第一集。

杀奢　川剧胡琴传统折戏。事见《三国演义》。曹操谋刺董卓不成，逃至中牟县被县令陈宫擒获。陈敬曹忠心扶汉，弃官随其逃亡。投宿于吕伯奢家。吕杀猪宰羊并沽酒相待，但曹疑吕有擒其献官取赏之心。不听陈官劝阻，杀了吕的全家。曹明知错杀，但一错再错，又在途中杀死吕伯奢。陈见曹心胸狭隘，残毒无情，乃弃之而去。此剧节奏紧凑。须生扮演陈宫，唱腔明快而又宛转。花脸扮演曹操，以“做”为主，通过眉眼身段刻画曹操的“奸雄”形象。尤以此剧的锣鼓紧凑而又多彩，为烘托气氛，促进剧情起了很大作用。能演此剧者甚多。陈淡然、蒋俊甫扮演的陈宫，周海泉、何瑞延、蔡如雷扮演的曹操，颇得观众赞誉。

杀惜　川剧吹腔。《乌龙院》中一折。故事出自《水浒传》。叙宋江被惜姣妈强邀到

北楼，与惜姣不欢而聚，背椅而眠。三更后，衙中传呼宋江甚急，宋匆忙离去，不慎遗失招文袋。惜姣拾袋并得梁山晁盖送来的密书，以此要挟宋江，逼写休书让其改嫁张文远。宋忍气依从。休书到手，惜姣反目，仍要官衙告发，置宋江于死地。宋江忍无可忍遂杀死惜姣于乌龙院。此剧为川剧生脚功夫戏之一，表演中大量运用髯口、褶子等身段技巧。张德成、陈淡然、司徒慧聪、杨肇庵等擅演此剧。剧本曾由重庆人民出版社出版。

杀狗惊妻 川剧弹戏传统折戏。写大夫曹庄，生性耿直，厌倦官场，退隐居乡，耕稼度日。曹妻焦氏，不通文墨，脾气暴躁，常背夫虐待婆婆。一日，曹母又因做午餐与媳妇口角，负气出门含泪望儿。曹庄打柴归来，急将母亲背回家中，询问实情。曹母却不敢言明。曹庄思忖，定有隐因，遂下跪追问，方知焦氏忤逆不孝。于是唤焦氏责问。焦氏凶神恶煞，强词夺理，不但不承认过错，反威逼曹庄，如不将曹母赶走，便写休书一封，断绝夫妻关系。曹庄被逼，心乱如麻，束手无策，焦氏却变本加厉，竟提出既不赶母，又不休妻，那就用钢刀把她杀掉。曹庄愤怒难忍，遂横了心肠，手执菜刀，要杀焦氏。焦氏见曹庄果真动刀，惊吓躲藏，幸曹母劝阻，曹庄杀死黄犬以示警戒。最后焦氏哀求曹母讲情，保证孝顺婆婆，才得曹庄宽恕。此剧唱做并重。生活气息浓郁。剧中曹庄"三追三赶"怒杀焦氏伴以焦氏"梭台口"、"倒硬人"等特技表演，产生强烈的戏剧效果。杨云凤扮演的焦氏、杨肇安扮演的曹庄、戴华春扮演的曹母都很出色。剧本载四十年代出版的《川剧选粹》第四辑。

杀家告庙 川剧高腔折戏。也有唱胡琴的。事见《三国演义》第一百一十八回。写邓艾领兵取川，攻下绵竹，直抵成都。后主刘禅惊惶失措，光禄大夫谯周及众官献计出降。禅王子刘湛（北地王）泣血阻谏，刘禅不听，抱印降魏。刘湛怒而回宫，其妻闻讯触柱而死，湛杀其三子，割头至祖庙，哭诉先主创业艰难，不忍亡国之痛，自刎殉国。此剧为生脚唱功戏。萧楷成、张德成均擅演。剧本载于罗逌予编《川剧选粹》第十四辑，川汉出版研究社民国三十三年（1944）出版的《标准川剧大观》第三集。

庆云宫 川剧高腔传统剧目。又名《双飘带》，独立成折的有《郗氏醋》（又名《合宫欢庆》）、《别宫出征》、《箭射马踏》、《困台城》。故事来源于清代天藏主人所编讲史小说《梁武帝传·郗夫人承宠妒人》，参见《喻世明言》第三十七卷。写南北朝时，丁世龙，苗世虎进犯边界，萧衍带兵征伐，获胜后带回丁、苗二妃。郗氏不满常生醋意。萧衍夺帝位后，是为梁武帝。时北魏侯成造反，武帝御驾亲征。郗氏趁武帝远征时，将丁、苗二妃箭射马踏至死。后武帝被困，大将尽皆战死，盼望救兵不至，粮食断绝，饿死台城。此剧乃生脚、旦脚唱做并重的功夫戏，郗氏是花旦、泼辣旦综合应工角色，表演上既体现她的"醋"（内心），也表露她的美，还表现她藏锋不露，表里矛盾的性格。杨素兰、周慕莲、阳友鹤、萧楷成、张德成演出此剧均极有名。二十世纪三十年代百代公司为阳友鹤、张德成录制有《别宫出征》唱片。剧本刊于1958年四川人民出版社出版的《川剧传统剧目汇编》第二十集。

刘湘投江 川剧剧目。高腔（也有用胡琴演唱的）。于实甫、易为均等编制。1933年川陕省委新剧团首演。剧本取材于土地革命战争年代，红四方面军粉碎四川军阀刘湘组织

的“六路围攻”。写刘湘被蒋介石委任为四川剿共总司令，兵分六路对红军和川陕苏区进行围剿。刘湘忙于调兵遣将，攻打红军，没有时间陪伴美貌妖艳的娇妻，其妻冲着刘湘哭诉相思之苦，硬要随军同行。欧洲的马克思为在全世界推行共产主义，号召人民起来打倒军阀刘湘。刘湘屡战屡败，几十团人马和枪枝弹药全部被红军俘获，刘湘走投无路，只得投江自尽。

作为早期的现代戏，剧中人的穿戴与表演都在尝试阶段。刘湘按古装戏中的“元帅”打扮，戴硬头盔，插翎子，穿蟒袍，登高靴；刘湘妻梳高发髻，满头插花，穿花缎长旗袍，高跟皮鞋；师长范绍增、王陵基两人，照传统戏中的“将军”打扮，扎硬靠，靠插旄旗；传令兵张令丁，照传统戏中校卫穿戴，戴额子、穿袍子、拴板带、套马褂；士兵也照传统戏穿褂子，戴卒帽；丫鬟穿褶子，拴绫子；马克思穿西装，戴礼帽，架黑眼镜，他自报家门说的是“吾姓马名克思，自幼参加共产主义”；红军官兵一律戴八角帽，青制服，打绑腿，穿草鞋，背马口，挂斗笠。表演上有踢袍抖袖，拉山膀，走快、慢台步。站坐姿式，举手抬脚，大都沿用传统戏程式，两军对战，也是传统戏中的打把子。

此剧在川陕苏区根据地内有很大的影响。



问病逼宫　川剧胡琴传统折戏。事见《隋唐演义》。写隋文帝病危，次子杨广借问病入宫，意在篡夺帝位。宫中，杨广见文帝之妃陈妃貌美，挑逗调戏。陈妃禀告文帝，文帝气忿而死。杨广又在其母身上强搜传国玉玺，其母被迫撞死阶前。杨广持玺登基。此剧通过调戏庶母、气死生父、逼死亲娘等情节，把杨广的淫乱狠毒暴露无遗。杨广以丑脚应工，一些正生、净脚亦擅演此剧。周裕祥、陈全波扮演的杨广各具特色。晓艇亦擅演此戏。四川省文化厅录相室存有陈全波的录相。剧本载《传统川剧折子戏选》第七辑。

江姐　越剧、川剧高腔剧目。1964年，席明真、刘铭根据小说《红岩》参考陆棨歌剧《江姐》改编。写江姐奉党指示，告别山城。途中目睹爱人彭松涛遇害的告示及烈士头颅，强忍怒火上山与双枪老太婆一道开展群众工作，不幸被叛徒甫志高出卖，陷敌罗网。她从容镇定，虽被捕入狱，受尽酷刑，犹铁骨铮铮，正义凛然。最后在敌人覆灭前夕，英勇就义。

越剧本充分发挥了越剧的抒情特色，在“哭头”、“告别难友”等场景中设计大段唱腔，渲染江姐的思潮起伏、感情激荡，演出效果强烈。1965年作者又将越剧改写成川剧高腔，增添了成岗的行动线，加写了越狱斗争迎接解放的情节。

重庆市越剧团于1964年4月以此剧参加重庆市戏曲现代戏观摩演出大会。田惠珍饰

江姐，筱秀灵饰双枪老太婆，周宛琴饰华为，徐春芳饰甫志高和梅尔逊。艺术指导薛艳秋，执行导演曹克冰。重庆市川剧院演出此剧时，刘世玉饰江姐，秦淑惠饰双枪老太婆。川剧《江姐》还于 1965 年 9 月参加了西南区话剧、地方戏观摩演出大会。（见图）



江东桥 川剧高腔传统剧目。又名《太平仓》。叙元末群雄并立，互相征战。朱元璋之侄朱文逊偕勇将花云驻守江东桥，陈友谅兴师来犯。朱文逊阻止花云进击并分兵独驻太平仓，被陈军偷袭。朱逃回江东桥，又不肯与花云合力抗敌，致使二人皆被生擒。朱文逊愿“杀叔献印”乞降，陈友谅不纳，斩之。花云坚贞不屈，被乱箭射死。

此剧的花云由武小生扮演，不重打杀。重在唱做。花云带病出战与妻子作别时有一段唱，其中“舍不得娇儿咬一口”之句，广为流传。花云与朱文逊意见不合，但有君臣之分，只得忍气吞声，委屈求全。但当陈友谅劝降时，则正气凛然。陈友谅由花脸扮演，劝降时有几段讲白，言词委婉而又锋利，软硬兼施。由小生扮演的朱文逊刚愎自用，贪生怕死，与花云形成鲜明的对照。

曹俊成扮演的花云，被擒时将大刀立于地上，手拍大刀沿台板跳至内场（所谓“关刀走路”）乃是绝招，颇得盛名。秦裕仁亦擅演此剧。四川省文化厅有其录相资料。剧本载《川剧剧目鉴定剧本选》第三集及《川剧资料传统剧目》七。

江油关 川剧胡琴剧目。黄吉安编剧。取材于《三国演义》。叙蜀汉晚期，后主刘禅纵容黄皓揽权，国事垂危。江油关守将马邈，闻姜维连战俱败，大势已去，意欲献城投敌。马邈与夫人围炉饮酒，共议军情。李氏劝夫为国尽忠，马邈却要坚持请降，不欢而散。江油关易帜前夕，李氏先将幼女扼死，然后碰柱自尽。

“围炉”一场，揭露马邈卖主求荣的丑恶灵魂，赞颂李氏高风亮节的爱国精神，对白、唱词通俗易懂，广为流传。特别是在黄吉安笔下，叛国投敌的马邈竟为敌帅不齿，将其斩首。这一处理与《三国演义》不同，充分表达了作者的正义感情。常演的《围炉》一折，袍带丑和青衣旦并重，以唱为主。名丑鄢炳章、周裕祥，名旦白玉琼、张惠霞均擅演此剧。

剧本 1957 年收入《黄吉安剧本选》。1982 年《川剧艺术》第一期曾发表周裕祥演出本。周裕祥、张惠霞演唱的《江油关·围炉》录有唱片。

军事代表智灭匪巢 川剧高腔剧目。1960 年，曾兼任川西土改工作团三分团团长的成都市市长李宗林，以其在土改中取得的素材，指导成都市青年川剧团编剧吴伯祺写出现代戏《女民兵》，由青年川剧团在成都上演。竞艳、筱舫、舒元卉、张光茹、胡小凤、崔亚欧

等任主角。1963年，李宗林又亲自动笔，吴伯祺、胡世均参加，将《女民兵》改成为《军事代表智灭匪巢》。

写川西某县峡口镇在清匪反霸运动中，女军事代表黄坚，排除工作组内部右倾思想的干扰和暗藏反革命势力的破坏，深入群众做细致的调查研究，动员苦大仇深的贫农陈大娘揭发出伪装"进步"的恶霸地主董成龙营造反革命基地，并杀人灭口毒死民工三十多人的滔天罪行。他还通过团结民主人士欧阳荣，争取女二流子罗周氏等一系列工作，终于撕破了匪首董成龙"开明士绅"的面纱。同时，为探敌人虚实，黄坚深入虎穴，智斗董成龙，迫使反革命分子狗急跳墙，提前叛乱。我军民团结一致。撒下天罗地网，一举全歼叛匪。

该剧情节波澜起伏，带有浓厚的传奇色彩，语言生活气息浓厚。剧中饱含血泪的控诉、扣人心弦的智斗、激战时的高难动作和特技，都具有一定艺术魅力。剧中人物众多，但都各有较为鲜明的性格。特别是董成龙的形象不落窠臼。他极端反动，狡诈、凶残，而表面却是"大慈大悲"，是一个很有特色的反面角色。在运用川剧程式反映现代生活方面，该剧取得了一定的成就和经验。1964年春节由成都市川剧院训练班首演于新繁县新民公社。导演刘成基、阳友鹤、李青。音乐设计喻伯荪，舞美设计熊小雄，主要演员有雷变引、刘金鼎、刘克勤、胡成德、杨织云、毛盛林、李晋康、李增林等。1965年9月，该剧参加西南区话剧、地方戏观摩演出时，成都市川剧院编剧徐文跃，导演熊正堃对该剧进行了加工。

剧本由四川省文化局戏曲研究室印发，作者署名朱祺君(李宗林、吴伯祺、胡世均)。

许云峰　川剧高腔剧目。1965年，王志秋、郭开础根据长篇小说《红岩》改编。写许云峰、成岗、华子良等人为保卫党的组织、迎接重庆解放，在敌人的集中营里，进行艰苦卓绝的殊死斗争。其中表现许云峰、成岗与特务头子徐鹏飞针锋相对的一场，曾以《自白书》之名，作为单折上演。1965年，成都市川剧院以《许云峰》参加西南区话剧、地方戏观摩演出大会演出。主要演员有司徒慧聪、崔亚欧、蓝光临、曾荣华等。其后去重庆、昆明，并沿成昆铁路慰问职工、部队达三月之久。剧本由四川省文化局作为内部资料印发。

阳河堂　川剧胡琴传统折戏。取材于小说《薛刚反唐》。写唐代，两辽王薛丁山三子薛刚，因酒醉大闹花灯会场，打伤新科探花，骇死当今太子。唐主传诏抄杀薛家满门，又命宋廉捧旨前往阳河，诱擒薛刚长兄薛猛回朝定罪。宋廉原系薛家部将，欲劝薛猛领兵反出阳河，但薛猛筹思再三，仍以"忠"、"孝"为重，不愿承担"叛逆"罪名。宋廉进退两难，悲愤自刎而死。薛猛携妻室儿女，到长安听候处置。此剧是正生的重头戏，唱、做并重。尤以薛猛听到宋廉叙述他全家遭害，思量反不反唐时的一段〔二黄一字〕唱腔，悲愤交集，把他欲战不敢，欲罢不能的矛盾心情，表现得格外深刻。贾培之、天籁和丁德超都擅演薛猛这个人物。剧本载《川剧选粹》、《川剧大观》。1982年12月四川人民出版社收入《川剧传统折子戏选》第七辑。

收滥龙　川剧高腔传统剧目"四柱"之一之《水晶柱》(又名《战南海》)中一折。演南

海有鳝鱼精号“滥龙”，与鼋精相好，互称龙哥哥、鼋幺妹。韦陀奉观音大士法旨捉拿鼋妖，滥龙认为这是对他极大的冒犯，于是披挂上阵，要与韦陀决一雌雄，结果被打个落花流水。滥龙以丑脚应工，造型别致，表演风趣。滥龙戴帅盔插单翎，穿半幅靠子，臂上竖两杆靠旗，持小铜锤；表演中加入一些灯影身法。与庄严的护法神韦陀动作形成对比。剧词中，滥龙述说他的族类被捉、被剐、被烹、被消化一连串谐趣语言，十分俚俗，颇能博人一笑，故常见于舞台。陈全波、刘金龙扮演滥龙一角颇具特色。重庆人民出版社出有单行本。

戏仪 川剧高腔传统剧目《五桂联芳》中一折。演窦仪寄寓延庆寺中潜心就读。玉帝遣黄菊晶精幻美女前往试探，若是窦仪贪恋美色，则许其“富而不贵”，若是窦仪财色皆贪，则“富贵皆无”。黄菊晶精夜入书斋，假言迷途求窦收留。晶精先是婉言恳求，继而用白扇题诗，故念别字（“君子好逑”念作“君子好来”）等手段挑逗窦仪，窦仪均不为所动。于是，晶精幻化金银二缸，窦仪亦弃而不取。此剧中的追逐、戏弄等舞蹈动作与帮腔紧密配合，扮演窦仪的小生和扮演黄菊晶精的花旦，唱做都很吃重。在旧本演出中，黄菊晶精上场之前有魁星出现。黄菊晶精的唱词和表演均有色情之处。解放后经过不断的整理加工，剔除了上述之糟粕。剧本收藏于四川省川剧艺术研究院。

红岩 川剧高腔剧目。共三本。均根据同名小说改编。第一本周静执笔，第二本徐文耀执笔，第三本吴伯祺执笔。



第一本围绕沙坪坝书店展开矛盾，以甫志高叛变，一批同志被捕为线索，着重写许云峰、成岗等与反动派的尖锐斗争。戏至许云峰在“群魔宴”上怒斥徐鹏飞，铅印的《挺进报》出现在敌人面前结束。第二本写江姐到华蓥山途中，目睹亲人被杀害后的首级和布告，强忍悲痛，上山协助双枪老太婆，组织群众抗丁、抗捐、抗粮，到甫志高出卖江姐，双枪老太婆枪决叛徒结束。第三本写敌人假释刘思杨；江姐、许云峰、成岗等在狱中和反动派的斗争和牺牲；齐晓轩、华子良等计划越狱，直到重庆解放。

三本的故事情节和人物关系统一连贯，但又各有重要事件和主要人物，既可单独分演，又可连续合演。有的场次还可作单折戏演出。1962 年秋，成都市川剧院分三个团同时在三个剧场演出一、二、三本，五天轮换一次。一本由熊正堃导演，二本由夏阳导演，三本由李笑非导演。司徒慧聪、崔亚欧饰许云峰，陈书舫、杨淑英、李小玲饰江姐，谢文新、蓝光临饰成岗，戴雪如饰双枪老太婆，蒋俊甫饰华子良，周文林饰华为，刘成钧饰毛人凤，周企何

饰沈养斋。1963年春，成都市川剧院演出团曾在北京、天津、上海等市演出《红岩》第一本，受到文艺界高度赞扬，特别赞誉司徒慧聪扮演的许云峰很有光彩，剧本由四川省文化局作为内部资料印发。

红书剑　川剧弹戏剧目(亦有弹戏、高腔混用)。又名《三天会》、《双灵牌》。叙述陕甘粮道高珍与粮厅梅仲原是同窗、同榜金兰契友。高珍仆人杜子达偷走梅仲的红书、宝剑，并假造情书陷害高珍之妻徐月英与梅仲通奸。月英被迫乔装逃出，被王太监收为义子，改名王洪治。杜子达又逞凶杀死民妇丁寡居，抛下宝剑嫁祸梅仲。高珍信以为真，与梅仲公堂失和，系梅入狱。老仆海士容以哑儿替死搭救梅仲。后梅仲与月英皆得高中，梅降寇有功升海宁王。诏高珍入京欲图报复。高珍入京途中巧遇杜子达出卖红书，查明实情，深自愧悔，遂制双灵牌抱于怀中。梅见高有所悔悟，遂不念旧恶，并引见月英，夫妻、兄弟重归旧好。《公堂失和》一场为全剧重点。高珍(正生扮)固执己见，咄咄逼人。梅仲(小生扮)胸怀坦荡，据理力争。一问一答，环环紧扣，波澜迭起，矛盾冲突全部通过“对讲”展现。本剧常见于舞台。贾培之、萧楷成、杨肇安、易征祥等皆擅演此剧。剧本载《川剧传统剧目汇编》第十五辑。

红杜鹃　川剧高腔剧目。1950年何序创作。解放前，成都有一封建会门头目——恶霸地主徐子昌。此人通官通匪，无恶不作，且又经营戏园“三益公”，残酷剥削、压迫、玩弄戏曲艺人。解放后，又组织土匪暴乱，被镇压。《红杜鹃》即是根据徐子昌(剧中更名皮子邦)的部分罪行写成的。

剧情为：皮子邦横行乡里，将青年农民杜二兴拉去当壮丁，霸占了杜家的耕地。杜父母及二兴之妻鹃妹到成都告状，反遭斥逐。鹃妹之子被皮子邦之女抢走，二兴之三弟死于汽车轮下，杜父重病惨死。无奈鹃妹在街头“告地状”行乞。川剧花脸演员雷声洪见其可怜，收留鹃妹为徒，更名小杜鹃。记者葛茜深为杜家不平，帮助小杜鹃利用舞台演出鸣冤叫屈。气恼的皮子邦，竟指使流氓砸戏园，并将小杜鹃的脸划破。解放后，皮子邦组织土匪暴乱，被已参加解放军的杜二兴活捉。公审后，镇压。小杜鹃重见天日。

剧中的皮子邦阴险、残毒。台词中的“袍哥气”很浓。小杜鹃的性格由软弱至坚强，发展层次分明。戏中几大段唱腔，声情并茂，催人泪下。此剧在“清匪反霸”运动中演出，起到了一定的宣传鼓动作用。1950年成都市悦来川剧院首演，导演何序、唐剑青。刘成基饰皮子邦，竞华饰小杜鹃，王成康饰杜二兴，曾玉珊饰杜父，骆兆祥饰杜母，刘金龙饰张楷(皮子邦的狗腿子)，唐剑青饰葛茜。1951年，此剧参加“西南区第一届戏曲观摩会演”。导演夏阳。廖静秋饰小杜鹃，王成康饰杜二兴，司徒慧聪饰皮子邦。1963年，吴伯祺对剧本进行了加工，由成都市青年川剧团上演。

剧本曾由《川西文艺》发表。

红袍记　川剧高腔传统剧目。“五袍”之一。源于戏文《刘智远白兔记》。写五代，刘

智远因好赌博，少年落魄。李员外见其貌异常人，收留归家，先充仆役，后为赘婿。不久，李员外病故，智远遭舅兄李洪信几番陷害，又逼分家产，逐往瓜园。瓜园中，智远偶得兵书宝剑，遂别妻去邠州投军。军中，智远屡立战功，元帅岳彦真以爱女配刘为妻。智远走后，洪信逼妹妹改嫁，李三娘宁死不从，备受折磨。三娘在磨房产子，自己咬断脐带，命名“咬脐郎”，并由邻翁窦公送往邠州见父。咬脐郎长大成人，一次外出田猎，逐白兔至沙陀村井旁，恰逢三娘到此汲水，母子得以相认。咬脐郎驰归告父，泣请速迎其母。智远始偕岳氏回乡，治李洪信之罪，一家团圆。此剧富有传奇色彩，结构严谨，词藻典雅。重场戏有《扫华堂》、《夺棍打瓜》、《磨房生子》、《送子骂高》、《打猎汲水》、《磨房会》等。康子林、萧楷成饰刘智远，张德成饰窦翁，静环饰李三娘，都有较高的声誉。

阳友鹤珍藏手抄本，载四川人民出版社《川剧传统剧目汇编》第四辑。《扫华堂》、《夺棍》、《磨房会》载四川人民出版社《传统川剧折子戏选》第六辑。

红梅记　川剧传统剧目。又名《红梅阁》。“高腔四大本”之一。1953 年，熊丰根据周朝俊的传奇本和川剧传统演出本整理。分上、下集。叙南宋年间，太学生裴禹和书友李子春同游西湖。适权奸贾似道偕侍妾李慧娘亦游西湖。慧娘羡裴禹美貌，脱口而赞“美哉少年”，竟招致贾似道杀害。有卢总兵夫人孀居湖畔，其女昭容春日登楼，摘梅玩赏，裴禹路过墙外，正欲攀折。昭容即以梅相赠。贾似道偶见昭容貌美，欲强纳为妾。裴禹被贾幽囚，慧娘鬼魂往救脱险。后贾似道势败，贬高州，途中为郑虎臣所杀。裴禹在临安高中后去至扬州探访昭容，得县令李子春相助，乃与昭容完婚。

整理本与传奇本、传统川剧本基本内容相同。对当年南宋危急形势的描述和裴禹等的爱国思想有所加强；把裴禹、慧娘、昭容的关系，和裴禹与贾似道的矛盾交织展开，使爱情故事和反权奸斗争紧密联系在一起；塑造了一个受压迫、被侮辱、无辜遭杀害的妇女李慧娘的动人形象。剧中使用了五十多个高腔曲牌和“犯腔”，在《游湖》等场还用了昆曲唱腔，结合表演、舞蹈，对刻画人物的思想感情、渲染气氛、深化主题等方面都起到了积极作用。

西南川剧院演出团 1955 年在重庆首演。导演周裕祥。鼓师李子良。上集由刘树全、陆建培扮演裴禹，张巧凤、曾桂英、刘世玉扮演李慧娘，刘世玉、任廷穆扮演卢昭容，陈慧君、戴雪如扮演卢夫人，魏月英、刘克莉、涂卿芳扮演昭霞，胡明克、陈发启扮演贾似道。下集由曾荣华、刘树全、陆建培扮演裴禹；许倩云、涂卿芳、曾桂英扮演卢昭容，刘克莉、魏月英、任庭穆扮演昭霞，戴雪如、陈慧君扮演卢夫人，赵又愚、刘又积扮演曹悦，陈心田扮演曹母，周企何、程又光扮演瞎子，蔡如雷扮演贾似道。

剧中《幽会》、《放裴》、《摘红梅》常作单折演出。《放裴》一折的帮、打、舞难度很大，故川剧有“小生怕《放裴》”之说。

《红梅阁》剧本载《川剧传统剧目汇编》第七集。《摘红梅》、《放裴》剧本载《四川地方戏曲选》第二辑。

红梅赠君家　川剧高腔剧目。沙梅根据川剧剧本《红梅阁》及有关资料创编。词白新写，以音乐改革为重点，是对川剧舞台艺术全面革新的一次实践。在成都、昆明、重庆、北京等地演出时，引起了观众强烈反响，报刊、杂志上的讨论长达三年之久。北京演出期间，文化部艺术局、中国艺术研究院戏曲研究所、中国剧协、中国音协及中国戏曲学院相继召开了座谈会，中央人民广播电台专题向全国播送。

1979年10月由成都市川剧院第一次演出此剧中的《订情》(即旧本中的《幽会》)一折。阳友鹤任艺术顾问。夏阳导演。沙梅唱腔设计，沙梅、刘嘉惠配器。贾松柏乐队指挥。熊清慈司鼓。刘芸饰李慧娘，王世泽饰裴舜卿。1981年成都市川剧院演出此剧全本。演职员除《订情》演出原人外，另有唱腔指导杨为，舞美设计谭昌镕，司鼓刘继云；田卉文饰李慧娘，晓艇饰裴舜卿，萧海卿饰贾似道，杨昆山饰廖尽忠。剧本存成都市川剧艺术研究所。



美奴传　川剧弹戏传统剧目。旧名《苦节传》。为川剧弹戏四大本头之一。由清初叶时章所作《琥珀匙》传奇故事演变而来。写才女陶美奴与儒生席贤春互相爱慕，缔结婚约，并约定在西子湖畔相会。席贤春因母病垂危，急于归家，未能赴约。恰逢杭州知府苏冉游玩西湖，见美奴貌美，欲霸占为妾。遂设计诬良为盗，逮捕美奴父陶兰舟入狱，逼死陶母，抄没陶家财产，罚美奴入菜花院为官妓。盲艺人贾琏素受美奴资助，闻讯前往菜花院探望，并与美奴商定，将陶家遭遇写成唱本《美奴传》在杭州城四处散卖。太湖侠盗陈刚初，见传心怀不平，率众前往府衙，杀死苏冉，救出美奴，让美奴与席贤春爱侣重会，父女团圆。

此剧系1955年四川省川剧剧目鉴定委员会从老艺人易征祥手中搜集到藏本，由原四川省川剧二团试演于成都。主要演员有刘瑞容、熊金铭、蒋俊甫、薛绍林、曾玉珊、陈玉尊、仰平邦等人。后经何序执笔改编，将《苦节传》更名为《美奴传》。1957年四川人民出版社曾出版单行本。1959年，席明真、周裕祥、李明璋进一步执笔加工整理，由重庆市川剧院一团排练演出。1959年中国川剧团带此剧出访东欧等国，张巧凤饰陶美奴，袁玉堃饰席贤春，周裕祥饰贾琏。导演周裕祥。旧本《苦节传》故事系歌颂陶美奴卖身救父的孝心，以及陶美奴对席贤春矢志不移的节操。改编本《美奴传》把批判的矛头从市井歹徒转向好色官吏，深刻揭露了封建统治者的残暴和贪婪，强调陶美奴对爱情的忠贞不渝和对恶势力的顽强反抗。改编本还突出塑造了贾瞎子的可爱形象，通过他的见义勇为，敢于斗争，写出了一个卑贱人物身上的高尚美德以及被害人民之间的深厚情谊。1963年剧本被收入《四川地方戏

曲选》。1979年6月，四川人民出版社再次出版了单行本。

芙蓉花仙　川剧高腔传统剧目。川剧剧目鉴定演出时原名《花仙剑》。后来更名为《芙蓉花仙》。老本《花仙剑》叙芙蓉花仙爱慕书生陈秋林，幻化苏成斋之女潘枝与陈私奔，为道士苏紫震所收。1954年至1958年的整理本，删去了收妖的情节，着力于人物的塑造，具有浓郁的喜剧气氛。其中《耍路》一折被列为教学剧目。竞华、竞艳的花仙，袁玉堃、蓝光临的陈秋林均获好评。1980年，新都县川剧团重新整理演出。整理本着重突出花仙与陈秋林间忠贞的爱情和芙蓉花仙的反叛精神，并熔舞蹈、武功技巧等为一炉，增强了艺术性、可观性。导演吴福志。邓维清饰花仙，吴福志饰陈秋林，廖世均饰芭蕉精，彭代秀饰王母。此剧版本较多。解放前梁山文翠石印馆出版的《梁樵曲本》(下)，1957年四川人民出版社出版的《川剧剧目鉴定演出剧本选》第一集以及1958年出版的《川剧传统剧目汇编》第九集，均载有此剧本。

花田写扇　川剧弹戏传统剧目《花田错》(又名《花田八错》)中一折。由《水浒传》中桃花村周通抢亲故事衍化而来。写花田盛会，刘员外之女携婢春莺出游，并有相郎招亲之意。落魄书生边吉在花田卖字画谋生。刘小姐见他人品不俗，遂派春莺求边吉在扇上题诗，要以"春"字开头、"春"字结尾。边吉一挥而就。刘爱其才貌双全，要春莺嘱他在字画摊等候，待归家禀明父母后即差人迎请。剧中春莺年青顽皮，边吉写扇时她磨墨，还用笔在纸下乱戳，竟说她写的是"王麻子跳井"；仅有几文毛钱酬谢题诗的先生，自觉太少，连栓毛钱的麻绳也一并赠送。陈书舫饰演的春莺，把这个年轻姑娘的天真质朴，表现得十分生动。《花田错》剧本载四川人民出版社1959年出版，《川剧传统剧目汇编》第二十三集。

杜十娘　川剧高腔剧目。根据黄吉安创作的川剧《百宝箱》改编。写名妓杜十娘与宦家子李甲情好弥笃，不顾妈娘阻拦，自捐储蓄助李甲赎身成配。返家途中，十娘深喜脱离苦海，终身有靠；而李甲则惧于家规森严，深感不安。船泊瓜州渡口，盐商孙富垂涎十娘貌美，冒充斯文接近李甲，在酒楼中用花言巧语套出李甲心事。孙假作为友解困，愿出千金买娶十娘。李甲以为带回千金不遭父责，未娶娼妓又不犯家规，慨然将十娘转嫁孙富，并约定明朝交银交人。李甲归舟，碍难启齿。在十娘的盘问下，终于说出实情。十娘闻后，肝胆俱裂，痛责李甲负义。当问及李甲"我们此刻若有千金呢?"李答"纵有千金，我也不敢带你回去"，十娘绝望。翌晨，十娘浓装艳服立于船头，当着两岸看客哭诉凄惨身世，痛骂李甲无情，怒斥孙富狠毒。随手打开价值万金的百宝箱，将珍珠、



玛瑙等抛入水底，手握夜明珠跳入大江。

1952年，成都市市长李宗林授意徐文耀改写《归舟》一折。在原基础上增添唱词、细节，使人物性格更加丰满。其中杜十娘唱的“年纪青青沦落在烟花院”大段唱词，出自李宗林亲笔。廖静秋饰杜十娘，周文凤饰李甲，首演于成都市实验剧院。1953年，徐文耀、吴伯祺（执笔）改写成全本《杜十娘》，首演于成都市人民剧院。杨淑英、廖静秋饰杜十娘，李文德饰李甲，静环饰妈娘，司徒慧聪饰柳云卿，李玉章饰孙富。1956年，徐文耀改编为电影剧本，由北京电影制片厂拍摄成彩色戏曲片。导演许珂。廖静秋饰杜十娘，袁玉堃饰李甲，周企何饰孙富，司徒慧聪饰柳云卿。廖静秋扮演杜十娘，唱腔得阳友鹤指点，声情并茂，荡气回肠。表演内涵丰富，深得观众赞许。结尾有一句指责李甲、孙富的帮腔“你两个都不是好东西”道出观众的心情，充分发挥了川剧帮腔艺术的独特功能。

《百宝箱》（黄本）收入1966年《川剧传统剧目汇编》第六集。《杜十娘》剧本先后由北京宝文堂、四川人民出版社出版发行。解放前录制有李惠仙《投江》的唱片。

杨家将　京剧连台本剧目，共二十四本。系重庆市京剧团在发掘整理传统剧目的基础上，吸收兄弟剧种、剧团有关剧目，并参照《宋史》和小说《杨家将》、《十二寡妇征西》有关情节创作增补，串联而成。由张力、曾右石等分别整理，编写。计有《杨继业与佘赛花》、《涿州解围》、《范阳练兵》、《双八郎》、《六郎招亲》、《八虎闯幽州》、《两狼山》、《三关结义》、《潘杨讼》、《杨八姐智勇闯北寨》（又名《巾帼闯将》）、《杨八姐游春》、《六郎探母》、《寇准背靴》、《杨排风》、《穆桂英大破天门阵》、《破洪州》、《澶渊之战》（又名《澶渊血恨》）、《穆桂英挂帅》、《杨金花夺帅印》、《杨文广招亲》、《杨门女将》、《杨门小将》等。

全剧叙述北宋时杨家五代人，近一个世纪中秉忠仗义，公而忘私，内除奸佞，外抗强敌的英勇事迹，塑造了杨家将男女老少的英雄群像，情节上，既着重写了他们多次为国斗敌的壮举和宏伟的战斗场面，也描绘了他们的婚姻、家庭生活。主干插曲相间，剧情大起大落，多层次、多侧面地表现人物。形式上也各具一格，有正剧、悲剧、喜剧、闹剧。诸本之间，既有主线因袭的贯穿性，又有各自的主题、风格，具有相对的独立性。

参加该剧导演工作的有：厉慧庚、厉慧斌、李慧桐、厉慧森等。音乐组腔有：沈启和、汪通明、厉慧兰、厉慧斌等。饰演主要角色的演员有：厉慧敏（佘赛花、穆桂花、李若英）、厉慧兰（佘太君、老令公、杨六郎）、厉慧斌（焦赞）、厉慧福（孟良）、王慧群（杨延昭、八贤王）、陈慧君（寇准）、厉慧森（佘洪、穆瓜）、朱福侠（杨八郎、杨宗保）、李慧娟（杨八姐、萧太后）、李慧来（杨七郎、韩昌）、刘福徽（杨排风）、况福莲（铁镜公主）、赵福鸣（杨金花）、汪福增（宋王）等。1960年至1963年的三年中演出了二十一本，增补的《涿州解围》、《范阳练兵》和最后一本《杨门小将》，因“大演现代戏”未及上演。其中《穆桂英大破天门阵》等至今仍为该团经常上演的保留剧目。《杨八姐游春》中的单折《太君索聘》等，已被剧团选为两届训练班学员的教材。此剧的编、排对重庆市京剧团的艺术建设，起到了多方面的积极作用。

两亲家　川剧高腔剧目。黄宗池编剧。写生产队长张大寿挪用生产资金，购置非生产用品。张的亲家会计林开祯坚持勤俭原则，两亲家之间发生了一场激烈而又风趣的冲突。使队长改变了大手大脚铺张浪费的作风。这个戏人物少，矛盾冲突起伏生动，语言颇有四川农村特色，农村演出很受农民群众欢迎。成都市川剧院1963年改用灯调声腔首演，导演熊正堃，主演周企何、薛绍林。剧本于1962年底，由四川省文联编入《1963年春节文娱演唱资料》印行。其后，剧本又在《剧本》月刊1963年第四期发表，中国戏剧出版社、农村读物出版社、四川人民出版社等分别出版了单行本。1980年收入中国戏剧家协会四川分会选编的《四川小戏选》。

投庄遇美　川剧高腔传统剧目。冉樵子根据《聊斋·张鸿渐》改编的川剧《刀笔误》中一折。原名《奔途遇美》。1962年徐文耀加工改编，更名《投庄遇美》。写书生张鸿渐，为友代写词状上诉鸣冤，被株连通缉，只身远逃外乡。行至僻野，日落西山，无店可投，遂至一山野人家借宿。女主人舜华，开门见张，又惊、又喜、又羞，急闭门拒之。鸿渐求宿心切，即向门内高声吟诗一首。表明是位读书人。舜华听后，连声赞叹，即和诗一首，暗示爱慕之情。舜华正欲开门将鸿渐迎入时，突然老女仆梅媪闻声前来，边走边问是谁?舜华潜身回房，凭窗窥看。梅媪问明情况，本要拒绝关门，但经不住鸿渐苦苦哀求，只好留他住宿，给予草席铺地睡卧西廊檐下。是夜，正当七夕佳期，鸿渐眼望牛郎织女相会，不禁思家园，忆娇妻、念稚子，百感交集，睡意全消。此时，舜华亦情思缱绻，悄离卧房，暗探鸿渐情景，正当二人话语浓浓时，梅媪又闻声而来，情急难避，面面相觑微笑，各自心领神会。随即客厅入座，互问身世，梅媪两边传话，因她听觉不灵，闹出许多语言混淆，字句错讹，非常有趣的笑话。才子佳人，一见倾心，遂订百年之好。

1962年成都市川剧院首演于成都，周企何饰梅媪，谢文新饰张鸿渐，阎传凤饰舜华。系周企何“拿手戏”之一。

影片《川梅吐艳》中即收有《投庄遇美》。

别洞观景　川剧高腔传统剧目《太白山》中一段。原为《别洞》与《观景》两折，常连成一折上演。夔龙与白鳝兄妹在水中修炼，欲成正果。白鳝久慕人间美景，于是告别兄长，摘荷叶化成小舟，携婢驾舟出游。及至登岸，得见人间繁华似锦，蝶影成双，更不顾仙规戒律，向人间奔去。此剧是花旦的功夫戏。身段、舞蹈特重。为了表现白鳝出水以后豁然开朗的欢悦心情，采用了川剧特有的旦脚舞蹈程式“褊鱼上水”，节奏明快，舞姿优美；扑蝶、嗅花等动作，也有较大的难度。琼莲芳、阳友鹤演此剧时，向芭蕾舞借鉴，创造了在“褊鱼上水”中运用“脚尖舞”的舞蹈，为表演增色不少。在音乐上也进行了多次加工提高，在舞蹈中加强了音乐伴奏(原来只有锣鼓伴奏)，成都市川剧院演出此剧时开始采用定音锣鼓。乐山地区川剧团曾将此剧更名为《人间好》，把白鳝的所见所闻(渔、樵、耕、读及迎亲)用“跳画”的形式在剧中表现。筱舫、余果冰等也擅演此剧。重庆人民出版社出有琼莲芳表演此剧的画

册，1957 年出有演出本。

秀才外传　川剧弹戏剧目。徐棻、羽军根据《小富贵图》改编。写袁龙为救民打死税官，因怕表弟倪俊受害而自首。倪俊亦被嫌贫爱富的岳丈尹天成贿赂官府诬为盗贼而入监，只得求未婚妻尹金莲替自己伸雪。黄巢造反，王国舅下令囚犯悉数当兵，众囚遂随袁龙反狱，倪俊亦被背出狱外。但倪俊为表明清白又自返狱中以求开释。官府却将他作为替罪羊，押送京都斩首。时尹金莲因去辩冤被王国舅看中，在使女帮助下逃出，复被抓获。袁龙至伏牛山招兵买马与黄巢呼应。某日，袁将路过的倪俊和金莲先后抢上山寨，并促使二人成亲，倪俊恪守礼教，暗逃下山，被官兵抓住将他就地正法。幸袁龙计劫法场将其营救，多次血的教训使迂腐秀才终于醒悟，终于同袁等聚义造反。

1962 年 12 月改编本由成都市川剧团赴京汇报演出团首演于成都。导演李笑非。彭恩全、谢文新饰倪俊、李庄凡、阎传凤饰尹金莲，阳抚、杨思振饰袁龙，梁明秀饰李幺姐，周企何饰尹天成、廖晓宜饰牢头。1963 年中国戏剧出版社出版此剧单行本。旧本中有《烤火下山》一折，常见于舞台。袁玉堃、许倩云演此折颇为出色。

邱少云　川剧弹戏剧目。又名《烈火金星》。戴明根据中国人民志愿军一级战斗英雄，特等功臣邱少云(四川铜梁县人)烈士事迹编写。述邱少云在抗美援朝战场上，奋不顾身，从硝烟炮火中，救出了金大娘、小金子等朝鲜群众。在一次侦察任务中，深入敌境，发现了敌人的火力网；撤退时掩护战友，并不顾危险，搬除了敌人设置在公路上的定时炸弹，保证了运输的畅通。上甘岭战役开始前，他积极争取参加突击队，深夜潜入敌人火力严密控制下的三九一高地前沿，潜伏于草丛中，等待发起总攻的命令。敌人的炮弹烧着了他周围的野草，为了不暴露目标，保证总攻计划的实施，以超人的意志忍受着火烧的剧痛，一动不动直至生命的最后一息。

1964 年 5 月铜梁县川剧团首演于铜梁剧场。导演夏明轩。舞美设计张明云。鼓师陈明华。游继贵饰邱少云。此剧吸取了一些话剧、歌剧的表现手法。在邱少云牺牲一场中，将舞台分为敌人指挥所、志愿军指挥所和邱少云潜伏地等三个表演区，随剧情发展的需要，在一个舞台上交替展现不同时空的人物事件；运用灯光和录音，创造战斗环境、气氛和表现邱少云回忆过去等内心活动。在音乐方面，采用了一些朝鲜民族舞曲的旋律与川剧弹戏腔调相糅合，并使用了三拍子节奏。在表演方面，努力使一些战术动作，朝鲜舞蹈与川剧传统程式动作相结合。在铜梁、成都和一些部队、工厂演出，受到广泛欢迎，至 1966 年演出达两百余场。

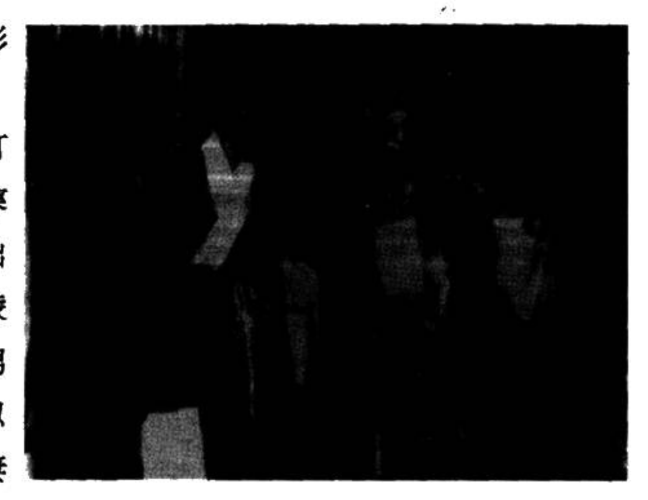
迎贤店　川剧高腔传统剧目《情天侠》中一折。写书生常诗庸，访友未遇，困居客店。一日，店婆又来向他索取食宿欠帐，仍然分文未得，于是大发脾气，将常蓝衫脱下，以作抵押，并赶常出店卖字换钱。常生在风雪中叫卖自书对联，遇一壮士深表同情，赠银一锭，隐名而去。常生骤得银两，顿觉身价百倍，兴高采烈，转回店房。店婆见常生返回，仍然两手

空空，又再次对他讥讽讪笑。当他发现常生之神态举止，语言风貌逐渐变得骄矜而摆出有钱人家的架子时，使她如坠五里雾中。继后，常生亮出银子，店婆立反前态，甜言蜜语，殷勤奉承，任随常生羞辱、奚落，也以笑脸相迎，不断承认过失。

此剧将店婆“一张面孔两般用，就看有钱与无钱”的势利丑态，刻画得淋漓尽致，给人以可鄙、可笑而又可怜之感。常诗庸在卖字时有大段唱腔，展示落魄中的凄惶之情；但当其骤“富”以后，存心报复，故作高傲，“酸”态十足，配合店婆的夸张表演，令人捧腹。1978 年峨眉电影厂拍摄的戏曲片《川梅吐艳》选入此剧，周企何饰店婆，袁玉堃饰常诗庸。

四川人民出版社出版的《川剧传统喜剧选》下集及《四川地方戏曲选》二辑均载有此剧本。

评雪辨踪　川剧高腔传统剧目《彩楼记》中一折。



写宋时，相府小姐刘翠屏于彩楼抛打绣球，选中秀才吕蒙正为夫。刘父嫌吕寒微，逼迫退婚，翠屏执意不允，二人被逐出相府，只有寄身寒窑贫寒度日。某日，吕蒙正赴木兰寺赶斋落空，回窑发现雪地有男女足迹，怀疑妻子不贞，而翠屏有意加以戏谑，经过一场辨认，误会得以消释，夫妻重归旧好。此剧是川剧生旦戏代表剧目之一。语词典雅，喻意深刻，对白诙谐、风趣。是一出充满喜剧色彩的生活喜剧。民国初年，康子林擅演剧中吕蒙正，以“冷”、“窘”、“酸”、“难”四字诀来把握和表现剧中人的外貌及性格特征。1952 年，成都市川剧团编剧吴伯祺根据演员李玉璋、邓渠如口述整理出剧本，夏阳导演。曾荣华饰吕蒙正，许倩云饰刘翠屏。在第一届全国戏曲观摩演出大会上演出，获二等演出奖。曾荣华获演员二等奖；并与《秋江》、《五台会兄》合辑，拍成舞台记录片《川剧集锦》。剧本发表于《人民文学》1952 年 11 月号。后陆续由四川人民出版社、中国戏剧出版社出版单行本及附谱本多种，并辑入《川剧喜剧集》（下卷）、《川剧传统喜剧选》（下集）。

改容战父　川剧弹戏传统剧目。事见《隋唐演义》。写罗艺奉隋炀帝之命，统兵平息瓦岗寨“叛乱”。瓦岗诸将皆为罗艺之回马枪所败。程咬金用计将罗艺之子罗成骗来瓦岗，求其相助。罗成怕父认出自己，坚辞不从。咬金教罗成朱砂涂脸，改容上阵。罗成因与瓦岗诸将有结拜之情，遂应允与父对阵。父子交锋，罗艺认出罗成，并限期令其返家，乃将大兵撤至四十里外等待。罗成以武生应工，程咬金以丑脚应工。罗成战父时的改容，是在唱一句〔导板〕之后，双方紧追不舍时，罗成边跑边揶口条边净脸，最后跪地认错。1955 年，四川省川剧剧目鉴定委员会鉴定演出后，剧本编入《川剧鉴定优秀剧目汇编》第三集；1956

年，四川人民出版社出版单行本。

张明下书 川剧弹戏传统剧目《九龙屿》中一折。写北宋时，被迫落草的张洪，张从娘父女，据柯腊山为寨。杨延昭从昊天塔盗取父骨归来，途经柯腊山下，被张氏父女误以为敌，擒获上山，盘问之后方知是杨六郎。从娘爱慕英才，怂父面许姻亲，延昭力辞，张洪执意许亲。延昭急于脱身，权允三月之后返寨成婚，父女欣然依从。从娘自与延昭别后，朝夕思念，却不见延昭如约前来，只得修书一封，命张明前往宋营下书。书中备诉恋情，催促延昭速来山寨完婚。剧中描写从娘向张明交待，如何投书，如何回话，千叮万嘱，情深意切。张明戏仿从娘语言声调（唱腔），姿态动作，维妙维肖，诙谐风趣，富有浓厚的喜剧色彩。

此剧由娃娃丑与武旦（或花旦）应工，唱做并重，唱腔是弹戏中变化丰富的循环连续〔霸儿腔〕，轻快爽朗。《九龙屿》剧本，载重庆人民出版社 1957 年出版的《川剧》第五十九集。

妙常拜月 川剧高腔剧目。单折。见《玉簪记》的续编。闻系冉樵子编剧。叙陈妙常在秋江河上赶得潘必正，双宿双飞。其后，必正应考，妙常孤栖独处，寂寞寡欢。月明之夜，焚香祷拜，祈求必正科场得志，憧憬未来幸福；既而深惧世俗偏见，挫折婚姻，又恐必正一旦高中另有他遇，浮想联翩，百感萦怀。

剧本层次分明，文词雅洁，曲牌优美，长于抒情。其中大段唱腔，颇能表现人物的内心思想，是旦脚的唱功戏。董少舒（艺名玉婷婷）曾擅长此剧。邓先树（艺名青莲）曾对此剧进行整理。1982 年黄景明重新加工整理，剧本发表于 1982 年《川剧艺术》第一期。

青梅赠钗 川剧高腔传统剧目《青梅配》中一折。源于清传奇《梅喜缘》（陈烺著）。故事出自《聊斋志异》。写穷苦书生张介受笃学行孝，一家寄居县衙马厩。水清县天旱三载，饿殍累累，饥民大都靠糠秕延命。张父久病，神志昏迷，频呼肉食，母子俩无以供应，掇拾鸡骨煎水，诡称炖鸡汤；父疑心二人剔肉留骨，私下瓜分，愤怒上前抢碗，发现两碗粗糠，彼此痛哭失声。县衙婢女青梅隔墙闻听“糠”“汤”风波，前往张家一察究竟，张母怕露出家中穷态，巧言遮饰，终被揭穿底蕴。青梅以母亲遗留的金钗赠与介受，张家得解危难。后来，介受科考及第，与青梅配成佳偶。剧中以老旦、小旦为主。语言朴素，情节生动，通过演员精练的表演塑造出感人的艺术形象，袁保初、大月来、张树芳、周慕莲、曾此君（艺名幺师弟）均擅长此剧。重庆人民出版社出有单行本。1982 年收入《川剧传统喜剧选》下集。

青儿大报仇 川剧高腔、胡琴、弹戏并用剧目。《白蛇传》后本，又名《凌云渡》、《雷峰塔》、《后雷峰》。取材于《义妖传》。

叙金山寺战后，分娩不久的白素贞被法海摄入金钵，镇于西湖雷峰塔中，青儿也被擒往西天，囚在如来佛祖莲台下七宝池中。后青儿挣断锁链逃回峨眉山，炼就“三昧真火”，得红蛇之助打上西天，使如来遭受“三砍、三化”之厄。又盗走佛山三宝，招集水族捣毁雷峰塔，救出白素贞。法海战败，被螃蟹大将吞入腹内，变成了永远不见天日的“海和尚”。白素贞之子许仕林高中状元，奉旨还乡拜塔祭母，母子终得团圆。

此剧情节曲折离奇，唱、做、念、打俱备，发挥了传统艺术中“彩箱”、“烟火”的特点，并在“三砍三化”中使用了魔术手法。剧中的红蛇虽由男角扮演，但化妆是半男半女：半边画花脸，半边化旦妆；头上戴帅盔插翎子，脑后披红蓬头；身上内着男靠，外穿女蟒；一只足穿靴子，一只足蹬跷鞋。在念、唱时，时而男声，时而女声。天籁和刘成基，扮演红蛇都很出色。1954年，成都市望江川剧团曾发掘上演此剧，卓森改写剧本，王静砚执导。1980年，眉山川剧团修改剧本后到成都演出，四川省电视台录相播放。剧本曾由卧龙桥坊间木刻印行。现存成都市川剧艺术研究所。

柜中缘　川剧弹戏剧目。吴伯祺根据河北梆子同名剧目移植。写宋时，岳飞被害之后，其子岳雷只身逃亡，入一农家，被村姑刘玉莲藏入衣柜之中，躲过了官差的追捕。玉莲之兄刘春——小名淘气，送母去舅家中途返回，误认为玉莲与岳雷有暧昧关系，根本不听岳雷的申诉和玉莲的辩解，捆绑岳雷欲送官究办。刘母归家问出实情，敬岳雷是忠良后代，且与玉莲有“柜中”之“缘”，遂招岳雷为婿。



此剧充分发挥了“娃娃丑”的特点，淘气质朴憨厚，疼妹孝母但又颇为顽皮，想把妹妹作为换耕牛种田奉母的“资本”。当他对岳雷产生误会时，怒气冲天，竟与妹妹厮打起来。当他得知真实情况以后又深感不安，在未来的妹夫面前十分尴尬，刻画出一个活生生的少年农民形象。1958年，成都市川剧团首演于成都。导演李笑非。唐云峰饰淘气，舒元卉饰刘玉莲，静环饰刘母，李桐君饰岳雷。1959年川剧出访三十四国，此剧在国外连演四十二场，受到国外观众欢迎。萧熙凤饰刘玉莲，唐云峰饰淘气，戴雪如饰刘母，李良民饰岳雷，出国前在北京曾为毛主席演出。四川人民出版社发行《柜中缘》单行本。并选入《川剧传统喜剧选》下集。峨眉电影制片厂拍摄的川剧舞台艺术纪录片《川梅吐艳》中亦有此剧，由唐云峰饰淘气，许倩云饰刘玉莲，李桐君饰岳雷，静环饰刘母。

枪毙连绍华　川剧高腔剧目。又名《恶霸连绍华》。1950年，由胡裕华、周裕祥、吴晓雷、赖祥林集体讨论，分场执笔，胡裕华总写。故事源于重庆解放前后的真人真事。

写盘踞在重庆临江门码头的连绍华，勾结敌特宪警，倚仗袍哥势力，把持当地搬运行业，作恶多端。老工人仇海山不满连绍华巧立名目克扣搬运力资，即被连绍华随意毒打，并欲诱逼仇女小文为妾，小文不从，被连所杀。小文的未婚夫袁小山，也为此被连绍华支使人拉去当了壮丁，留下孤苦伶仃的老妈妈。仇海山见女儿惨死，哭诉无门，逼得跳了嘉陵江。连绍华垂涎青年工人穆叔三的妻子李云华，竟在茶馆里逼穆立约据把妻子“让”给他。穆到

各衙门告状，反被连绍华诬为共党嫌疑犯关进监狱。重庆解放前夕，连绍华受命潜于群众中破坏捣乱，妄图复辟。重庆解放后，广大码头搬运工人控诉连的罪恶，法庭判处连绍华死刑，人心大快。

1950年国庆节，重庆又新大戏院首次演出。导演胡裕华、鼓师李子良。刘裕能饰连绍华，柏书文饰仇海山，红娇(郑德芳)饰仇小文，李家敏饰袁小山，陈慧君饰袁母，李文韵饰穆淑三，秦淑惠饰李云华，任心田饰江海云，周裕祥饰吴泽民。本剧曾被评为重庆市1951年戏曲创作乙等奖。

卧虎令　川剧高腔。张中学编剧。史出《后汉书》。汉光武帝刘秀的姐姐湖阳公主有一总管唐丹，目无法纪，残害百姓。元宵节又在花灯闹市跑马寻乐，踏死民女，打死无辜。京都洛阳县令董宣，决心为民除害，毅然受理此案，并不顾公主讲情，皇帝降诏，按律将唐丹斩首。刘秀大怒，欲将董宣毙于极刑之下。董宣据理死谏，痛陈以法治天下之理，希刘秀以江山社稷为重。刘秀受谏，赦免董宣。但要他向湖阳公主叩头陪罪。董宣认为，有罪就当治罪，无罪又岂能陪罪，当太监强按董宣向公主叩头时，董宣双手撑地，终不俯首，其状如卧虎。

该剧始创于1963年，初稿由乐山地区川剧团试演。1979年加工修改后，由四川省川剧院排演，并于当年作为庆祝中华人民共和国建国三十周年献礼，首演于北京。导演周企何、邱明瑞(执行)、刘忠义。杨昌林饰董宣、张巧凤饰湖阳公主、刘又全饰刘秀。演出获文化部创作二等奖。1980年，该剧为四川省川剧院赴港演出的剧目之一。同年，剧本由四川人民出版社出版。中央电视台、四川电视台均存有舞台演出录相。

画梅花　川剧弹戏传统剧目。《意中缘》中一折。源出《李笠翁十种曲》。写才女杨云友，倾慕松江名士董其昌，自叹无缘相识，时因母亡，无钱安葬，世空和尚突来为董说媒，以二百纹银作聘，既解危急，又嫁名士，杨即允婚。殊知恶僧早存霸占云友之意，暗地收买无赖黄天监，令其冒充董其昌与杨成礼，又逼已占之女妙香去作伴娘，协同天监行骗。船上，杨窥新郎鄙俗轻佻，心生疑窦，欲试其才，黄却避而不见。翌日黄至，杨即铺纸画了一张梅花，与黄论画。黄假充斯文，妄说梅花无叶，不成章法。云友更知新郎无才，故意又请新郎为画题诗，急得天监冷汗淋淋，丑态百出，秽形毕露，狼狈而去。杨云友即断定黄天监非董其昌，深知受骗，准备盘诘妙香，再寻脱身之计。此剧由丑、旦应工，有浓郁的喜剧气氛，是周企何的“拿手戏”之一。剧本载四川人民出版社1982年出版的《川剧传统喜剧选》下集。

卖水　川剧弹戏的传统剧目《卖水记》又名《火焰驹》中一折。来自秦腔。李彦贵乃兵部尚书李寿次子，因其父被奸臣陷害，抄没家产，便奉母及嫂到神庙暂往。彦贵向未婚岳父黄章告贷。黄章要其写退婚文约方可周济。彦贵不从，乃购木桶卖水为生。丫头兰香(亦作银香)，以买水浇花为由，引彦贵入花园与其未婚妻桂英会面，并约定当夜赠银相助。

事被黄章发现竟诬彦贵为杀人凶手。险遭冤斩。此剧小生应工唱做并重。川北河流传一句口语“一挑水，一担柴，小生必须演得来”。“一挑水”即指《卖水》，“一担柴”指《折桂斧》。此剧的李彦贵造型别致，涂油脸、载草帽圈，水发垂于左耳，围汗巾（白领条），结鸾带，带上系一卷书；穿香汗衣、短腰裙、青彩裤、白布袜、麻鞋，肩挑以道板代替扁担，签筒代替水桶，水桶一高一低，动作夸张，出场亮相用“苏秦背剑”式口，斜挑扁担，挥汗如雨，汗巾中能拧出水来。吃糖饼时，点心冒糖，糖从手上滴淌颈上，肘上、肩上，用虚中实、实中虚的手法，表现秀才卖水狼狈、尴尬的神情。唱腔灵活多变；有〔夺子〕、〔黄板〕、〔二流〕、〔三板〕各种板式。易征祥、何春山擅长此剧。四川省川剧艺术研究所藏有老艺人唐金山手抄本。

抱尸归家　川剧高腔传统剧目，《双花楼》中一折，又名《西关渡》。富家子弟陈采，垂涎裁缝潘林之妻尤氏，诱骗潘林随他出门经商。船过西关渡口，陈采先将潘林灌醉，后把他推入江中，并用篙杆猛戳，潘林死在水底。陈彩捞起潘林尸身，火化之后，抱归潘家，欲借此登堂入室，用蜜语甜言与尤氏亲近，乘机勾引到手。谁知潘父、潘母、潘林之妻都认为死因有异，定要陈采说个清楚。陈采见软哄无效，便露出狰狞面目，仗着自己有财有势，愿陪潘家老小赴公衙见官。剧中陈采小丑扮演（也有小生扮演），唱做俱重，唱居首位。周裕祥演唱一大段〔红鸾袄〕唱腔，由慢到快，吐字清楚，抑、扬、顿、挫，层次分明，很有韵味，言尽词穷时，以白扇猛戳头上之帽，一下子就表达出这个“伪君子”的丑恶面目。王国仁也擅饰陈采。剧本载重庆人民出版社出版《川剧选集》第二集。《川剧鉴定演出剧本选》第四集（1957年）载有《西关渡》剧本。

拉郎配　川剧高腔剧目。根据传统戏《鸳鸯绦》改编。原本敷演宋帝在钱塘选美，民间有女未嫁者急于为女寻偶。书生李玉（三荣）先后被王、张、赵三家拉去与其女订亲。恶道元觉，用鸳鸯绦勒死吹鼓手董大，并将人头取去“炼丹”。因董身着李玉之衣，被误认为是王、张二家争婿谋杀李玉，引起一场公案。后为包拯审清，真凶伏法。李玉得中状元，王、张、赵三女皆与之成婚。改编本保留了原本中皇帝选美引起民间骚乱的主要线索，剔除了凶杀、包公断案，三



女一夫等枝蔓，以“文拉”“武拉”“官拉”为骨架重新结构，增写了“闹婚”、“闹街”、“闹衙”等情节，改为：在“三拉”中，李玉独对武师张宣之女彩凤一往情深，与之缔结婚约；但被羁留县衙，强迫与县官之女择吉成配。王夏与张宣为寻李玉闹至公堂，县官也是“三家争婿”之一，无法判案。监督选美的钦差大臣是个老迈昏庸的太监，胡里胡涂地判定张彩凤与李玉

结婚，不在应选之列；而钱塘县应选的八百名美女只差两个名额，于是判为王夏和县官之女应选入宫。张彩凤幸免于难，与李玉结成夫妇。

这是一出控诉封建最高统治者罪行的悲剧，但却以喜剧形式表现。剧中少年吹鼓手董代，年轻幼稚，直言不讳，既使人发笑又发人深思，大大增强了全剧的喜剧效果。

1956年川剧剧目鉴定时，成都市望江川剧团整理原本演出。剧本首次整理者黄志德。其后，经黄丹、黄志德再度改编加工此剧，由原四川省川剧院二团上演，这次改编本发表于《草地》。1957年春，吴伯祺执笔三度加工整理剧本，由成都市川剧团演于北京。刘成钧导演兼饰王夏，罗玉中饰李玉，颜树饰张彩凤，静环饰媒婆，唐云丰饰董代，邓仕元饰张宣，司徒慧聪饰县官，蓴瑛饰县官夫人，陈禹门饰太监。北京演出后，此剧曾在天津、济南、上海、南京等地公演。1957年夏，上海美术出版社将此剧拍摄成连环画册发行。1958年，香港根据此剧改编为电影故事片《抢新郎》。中华人民共和国建国十周年大庆之际，此剧被列为四川省青年川剧演出团晋京献礼演出剧目之一。剧本由徐文耀执笔加工，成都市副市长，作家李劼人任文学顾问。演于北京的《拉郎配》剧本发表于1957年4月号《人民文学》，后由中国戏剧出版社收入《川剧喜剧集》上卷，四川人民出版社收入《川剧传统喜剧选》上集，北京宝文堂书店出有单行本。《鸳鸯绦》原本收藏于四川省川剧艺术研究所，系老艺人唐金山提供。

斩黄袍　川剧胡琴传统折戏。写韩龙将妹韩素梅献与称帝不久的赵匡胤，被封为章公。郑子明金殿阻谏，触怒匡胤、惨遭杀害。皇亲高怀德上殿质问匡胤残杀功臣之罪，匡胤酒醒痛悔，传韩龙上殿问罪，立即被高怀德斩首，又将军师苗训贬离京城。高怀德仍难解恨，欲鞭打匡胤，但从无臣打君之理，只得斩赵匡胤脱下的黄袍三下，以示痛惩。此时郑子明妻陶三春兵围京城，要报昏王杀夫之仇。匡胤只得与高怀德同登城楼安抚劝慰。陶三春要匡胤出战，匡胤不敢交兵，转求高怀德从中转圜，封郑子明之后为世袭王侯，陶三春迎往皇宫养老，风波方告平息。此剧系正生常演剧目，唱做皆重，尤以唱工为主，两大段〔西皮二流〕唱腔，潇洒华丽，流畅自然。其中有几句专用唱腔，刻画匡胤在城楼观兵时，欲战不敢，欲罢不能的矛盾心情很受观众欢迎。张德成擅演此剧。成都市川剧艺术研究所有古卧龙桥街印的木刻本。

斩彭越　川剧高腔传统剧目。1957年川剧剧目鉴定时和1959年曾由严树培执笔两度整理。叙汉高祖刘邦与吕后合谋，命萧何诓齐王韩信入未央宫，诬以谋反，用面刀斩于钟室。梁王彭越设灵祭信，被召入京，亦诬以反罪，流放蜀之邛崃，途中遇吕后赚回，力劝刘邦杀彭以绝后患，并醢尸为酱以赐淮南王英布。英布大怒，举兵反，刘邦率师讨布，中流矢伤股。其后，英布兵败被诛。此剧基于史实，揭示刘邦忌刻功臣，先后诛戮三王——齐王韩信、梁王彭越、淮南王英布，有一定的历史意义。角色以花脸，生脚为主，袍靠摆扎，锣鼓架势，唱做念打皆备，气氛炽烈。群生川剧团以此剧参加成都市1959年戏剧会演赢得好评。

剧本已失散，仅有彭越脸谱选入《川剧脸谱》，由北京人民出版社印行。

卓文君 川剧高腔剧目。赵冰编剧。写西汉时，临邛有一宦室卓王孙，将女卓文君许与窦家，窦家子死，文君遂成新寡。卓文君孝满之夜在花园抚琴自娱，窦翁见状，斥文君越礼，文君不服，与之抗争，返居娘家。时，司马相如正应好友临邛县令王吉相邀至邛，一日行至卓府外，闻琴声而神往，后经询问，始知抚琴人为才女卓文君。王吉嘱卓宴请相如，席间，相如以文君之绿绮琴奏《凤求凰》一曲。是夜，文君来访相如，以琴为媒，订结婚姻。翌日，窦翁命文君返窦府守节，文君毅然随相如逃往成都。相如家徒四壁，文君安贫无怨。年余后。夫妻重返临邛，于市中设酒肆，文君当垆，相如涤器。卓父欲联窦翁治相如之罪，适王吉借钦差突至，宣武帝诏，召相如入朝。父老为之庆贺，卓、窦无可奈何。



1980年，邛崃县川剧团首演此剧于邛崃。赵冰、陈季林、郭加利导演。李俊成司鼓、赵冰唱腔设计，蒲锦云舞美设计。陈心成饰卓文君。张素煊反串司马相如。剧本发表于四川省文化局剧目工作室《创作》1981年第一期。同年获四川省第一届优秀剧本评选二等奖。

易胆大 川剧剧目。魏明伦编剧。故事来源于民间相传的艺人生活。写川剧艺人九龄童、花想容夫妻，随九和班到龙门场唱戏谋生。龙门场又名扯谎坝，坝上两个头面人物，一是土匪出身的地痞麻大胆，一是官宦出身的财主骆善人。麻大胆看上了花想容，意欲谋夫霸妻，估逼九龄童带病演《八阵图》，九龄童被迫出场，活活累死台上。九龄童师兄乃有名的川戏怪杰易胆大，他立志为师弟报仇。联络全班艺人和当地贫苦百姓，利用麻大胆与骆善人的矛盾，以特殊方式，把麻大胆引上舍身崖，重演《八阵图》。一闹茶馆、二闹坟山、三闹灵堂，用计打死麻大胆，为民除害，为师弟报仇。正当人心大快，骆善人撕下伪装，倚仗官府，企图惩办易胆大，趁机蹂躏花想容，易胆大用计逃出虎口。花想容为了营救师兄和剧团艺人，自杀于花轿之中。易胆大悲痛不已，叹曰："茫茫人海，何处是艺人生存之所啊？"



此剧深刻地反映了川剧艺人在旧社会的悲惨生活，赞颂了他们与封建势力斗争的机智和顽强。写法上力图突破正剧、悲剧、喜剧的固定格局，音乐上把昆、高、胡、弹、灯五种声

腔融于一戏之中。1980 年 4 月,自贡市川剧团首演于荣县。导演魏明伦、曾怀德,音乐设计魏明伦、赵居德。舞美设计陈载荣。司鼓尚仲虎。领腔陈世芬。杨先才饰易胆大,余丛厚饰花想容,陈树根饰九龄童,刘新如、朱贻芳饰易大嫂,孟昭武饰麻大胆,李信元、张忠华饰骆善人,贾素华饰麻五娘。1981 年 9 月去北京公演。剧本发表于 1981 年 4 月号《剧本》月刊,四川人民出版社出有单行本。1981 年剧本获四川省优秀作品一等奖,同年获全国优秀剧本奖。魏明伦与南国合作,将《易胆大》改为电影《梨园传奇》,由峨眉电影制片厂拍摄成彩色故事片。

和亲记　川剧高腔剧目。取材于《三国演义》。

三国时,东吴欲夺回荆州,孙权用周瑜计,遣吕范说谋,诳称将权妹孙尚香许配刘备,骗其入赘东吴,行扣人质之实。刘备从诸葛亮之计,在东吴张杨和亲之事,并拜谒乔国老,求得国老、国太、孙尚香的帮助,孙、刘竟得联姻。周瑜又施一计,巧使刘备终日饮酒作乐,以败其志,暗中谋划强夺荆州。刘备则依诸葛亮"锦囊妙计",与孙尚香假托江边祭祖,在诸葛亮伏兵接应下,夫妇返回荆州。周瑜察觉,派兵追之晚矣! 全剧文词典雅,结构紧凑,情节曲折,唱腔讲究,较好地刻画了刘备,孙尚香、周瑜、乔玄、孙权的性格。1962 年四川省实验川剧团首演。李明璋编剧,导演邓先树、王国仁、刘成钧。张继泽饰刘备,黄世涛饰乔玄,胡素蓉饰孙尚香,左清飞饰小乔,任庭芳饰周瑜,刘忠义饰孙权。1963 年四川人民出版社出有单行本。

岳母刺字　川剧高腔、胡琴剧目。《精忠记》中一折。源于明刊本《六十种曲》姚茂良著《精忠记》。写金兵掳走徽、钦二帝以后,赵构逃往临安另立南宋,苟安自保。两河义士不甘受异族侵扰。纷纷揭竿而起,抗拒强敌。汤阴岳飞立志报国,效力于宗泽军前。但朝中主和者揽权媚敌,岳飞难展杀敌雄心,含恨解甲归里,意欲奉母终老田园。岳母闻知,大为震怒,向岳飞指出国事危急,民遭涂炭,岂可因私忿而置大局于不顾?并取银针,,在岳飞背上刺下"精忠报国"四字作为训言。岳飞醒悟,次日即动身重返大营。矢志抗金。此剧是老旦唱功戏,既表现岳母爱国之心,又抒发舐犊深情。名演员白幺举人、戴华春、徐席臻均擅长扮演岳母,但因后继乏人,濒于湮没。1954 年,在中国京剧院三团来成都慰问解放军演出此剧(李金泉饰岳母)的启示下,范光翔应静环的要求改写此剧,鼓师陈敬忠设计锣鼓曲牌。1955 年,成都市川剧团首演改写本于成都。静环饰岳母。李桐君饰岳飞。刘静秋饰岳妻。1957 年,成都市川剧团巡回演出到上海,此剧被录成唱片发行。1958 年,四川人民出版社出版单行本。

金玉瓶　川剧高腔传统剧目。述陈粥征服女贞奏凯,途中遇狂风将陈卷至一仙山,邂逅风阳公主,一见倾心,互生爱慕,获得了仙翁的支持。仙翁拿出宝物"金玉瓶",众仙从瓶中飘然而至,祝贺一对恋人成婚。此剧于 1952 年成都市接待苏联艺术家代表团时重新排演。以大众川剧院为底班,各剧团抽调部分人员参加。剧本由康工弟整理。熊正堃导演。

羊路由音乐设计。崔亚欧饰陈弼，竞艳饰风阳公主，唐笑吾饰仙翁。在艺术处理上使用黑色大旗为风旗，舞风旗的人黑衣黑鞋，后来拓展为绿旗为风旗，改变了传统三色大旗的统一模式。并发掘出“扯脸”特技，表演、唱腔、音乐上的创新表现了浓郁的神话色彩，得到了外宾的好评。惜剧本失散。

金台将　川剧胡琴传统剧目《火牛阵》中一折。又名《王礼哥过关》。叙列国时，齐邦内乱，兵马司田单保太子男扮女装外逃求援，行经北关。关官侯声奉上司命率差卒侯音把门缉拿，侯声昏庸愚蒙，侯音偏说田单是“兵马司侧边卖汤元的王礼哥”。田单随机应变，假言母病，兄妹俩赴东岳庙敬神许愿，得以蒙混过关。剧本词语俚俗，充满地方色彩，寓庄于谐，耐人寻味。讲白多，唱段少，是丑脚的讲口戏。刘金龙、王国仁擅演此剧。刘金龙曾得川北河老艺人王觉侠的传授，饰侯音开“鞋底板”丑脸，戴红海椒帽（作平顶），穿布袍子，结鸾带，红彩裤，麻草鞋，拄道板，神气活现，讲白用川北方言，笑料迭出，令人捧腹。

金钥匙　川剧弹戏剧目。陈泽远、李明、杰安培编剧。写某生产队粮食保管员把细大叔将往县上学习，其职务由回乡知识青年树红接替。行前，把细大叔去交钥匙，适逢树红与嫂子兰英在家排练《金钥匙》一剧。把细大叔在门外听到“推点豆花吃”等剧词，误认树红有侵吞集体黄豆的行为，因而不愿交出钥匙。偏偏兰英之弟又来请大叔吃豆花饯行，更使把细大叔深信树红姑嫂公私不分，占集体的便宜。当初，兰英的弟弟来找树红借豆子时，树红也对大叔产生怀疑，双方误会，层层加深，后来新、老保管互相批评，误会揭穿，彼此始得信任，把细大叔放心地把仓库钥匙交给了树红这个可靠的接班人。

剧本语言机趣幽默，唱词富于个性，地方色彩浓郁。音乐设计杨永福将《社员都是向阳花》的旋律，运用于剧中，创造了清新明快的格调。温江农村文化工作队第一队首演于温江县寿安公社新江大队。赵明亮饰把细大叔，周培佳饰树红，王瑞清饰兰英，傅启文饰罗声亮。1965 年，长春电影制片厂将该剧拍摄成戏曲影片，杨昌林饰把细大叔，李德芳饰树红，叶文英饰兰英，傅启文饰罗声亮。同年 9 月，参加西南区话剧、地方戏观摩演出大会。

剧本发表于《四川日报》1964 年 11 月 10 日第三版，《四川文学》1964 年 11 月 12 日合刊本。四川人民出版社曾出版单行本。

金琬钗　川剧弹戏传统剧目。取材于唐人崔护“人面桃花”诗。叙崔护之妹丽娘爱卢充俊雅，遗钗表意。崔护路过桃花村，见农家女姚小春慧美，心生爱恋，留诗寄情。两对男女几历坎坷，终在蓝桥驿团聚，结为伉俪。

1956 年，此剧由四川省川剧院二团作发掘鉴定演出。何序、林伯晋两次整理剧本。邓渠如导演。何国经、韩铮、周治林设计音乐唱腔。刘瑞容、周学如饰姚小春，蓝光临、谢文新饰崔护，唐绪珍饰崔丽娘，龚朝昆饰卢充。川剧弹戏整本音乐改革，从此剧开始。尤以《桃花村》一场，唱腔改革成果显著，已成为生旦演员常演剧目，并列为教学剧目。剧本载 1959 年出版的《川剧传统剧本汇编》第一集。

金貂记　川剧高腔传统剧目。源于明代传奇《薛平辽金貂记》。1955年川剧剧目鉴定时，重庆鉴定演出全本。1956年，唐彬如、吴晓雷、金震雷、李行（执笔）依据鉴定本整理，改名《尉迟恭》。李净白再度整理后，仍名《金貂记》。

唐皇叔李道宗，春游郊外，调戏以至逼死民妇何翠屏。平辽王薛仁贵为民妇事上殿参奏，道宗却诬他题写反诗，唐太宗不辨是非，竟将仁贵囚禁天牢。鄂国公尉迟恭愤怒不平，为仁贵鸣冤，在朝房与道宗争论，打落道宗门牙。太宗袒护皇叔，谪贬尉迟恭到职田庄为民。西辽犯唐，朝无良将，太宗启用仁贵。仁贵出征前将金貂遗留家中，率师靖难，不幸兵困锁阳城。朝廷无奈，只好去职田庄诏请尉迟恭增援。李道宗又暗中作梗，并诬仁贵降敌，要诛杀其全家。薛夫人偕子丁山出逃，贫病交迫，丁山变卖金貂，得与尉迟恭相会。尉迟恭为救仁贵并与之雪冤，统兵驰援，扫平辽患。

全剧对尉迟恭嫉恶如仇，憨直忠义的品格，作了生动描绘。通过探监、钓鱼、耕田、钦社等场的描写，刻画出一个既是叱咤风云的沙场老将，又是平易近人的忠厚长者的动人形象。对尉迟恭与薛仁贵之间的真挚情谊，在探监与溪边访友的场次里，表现得亲切感人。剧中对奸谗邪恶者的谴责，对刚烈忠直者的同情，都富有民间传统色彩和浓郁的生活气息。一些重点场次如《钓鱼》等，用胡琴演唱。1962年由重庆市川剧院一团在重庆市首演。导演李文杰，鼓师穆治国。金震雷饰尉迟恭，车佩新饰薛仁贵，李文杰饰李道宗，林琴新饰何翠屏。剧本载于1956年9月重庆人民出版社出版的《川剧丛刊》第十三辑。1961年，重庆市戏曲工作委员会编，重庆人民出版社出版的《川剧选集》第一集中再次选刊。1982年《川剧艺术》第四期发表。

金花三娃结婚　川剧剧目。泸州曲艺改进会编剧。写农村青年金花和三娃在共同劳动中产生爱情，但金花妈和媒婆贪图钱财，欲将金花嫁给西山的王家做童养媳。金花不愿，找三娃互诉衷肠，二人无计可施。幸被区长得知，对金花妈和媒婆进行了批评和教育，并宣讲了婚姻法。金花妈和媒婆认识了错误，金花和三娃终于建立了幸福的家庭。此剧以〔花鼓腔〕演唱，当时人称花鼓戏。1952年8月首演于川南区艺人学习班结业典礼晚会。陈容华饰区长，张淑华饰金花，王纯熙饰三娃，何舜卿饰金花妈，王光华饰媒婆。内江、宜宾、自贡、乐山、南充、成都等地的曲艺团体，均相继演出此剧。

周仁耍路　川剧弹戏。传统剧目《忠义烈》一折。又名《踏纱帽》。写明嘉靖时，兵部侍郎周仁丢官，在危难时遇征寇回朝的将军杜文学助银相救，结拜为兄弟。后来杜文学被奸相严嵩陷害充军远去，严嵩的管家垂涎杜妻胡氏貌美欲强占为妾，命爪牙奉承东传周仁至严府许其献嫂复官。周仁不敢不从，在归家途中，思考是援救盟嫂还是卖友求荣，心中十分矛盾。此剧是小生的“独角戏”，唱做并重。通过纱帽踏与不踏的舞蹈动作，结合“耍翅子”、“甩水发”等基本功的运用，加上委婉的唱腔，刚毅的道白，刻画出一个舍己为人的义士形象。姜尚峰（玉曲）、袁玉堃以擅演周仁著称。1955年重庆人民出版社出版的《川剧》

(剧本选集)中载有此剧剧本。1980年文化部文学艺术研究院录相室来川录制了袁玉堃《踏纱帽》,现存中国艺术研究院,四川省文化厅录相室亦藏有此录相。

闹齐廷 川剧高腔、胡琴剧目。原系黄吉安所作,分《闹齐宫》、《闹齐廷》两大幕。取材于《东周列国志》。五十年代由赵循伯改编合为一本。改胡琴为高腔。写春秋时,齐桓公老病垂危,群公子争立,大闹齐宫,宠妃长卫姬与佞臣雍巫、竖刁合谋,将齐桓公困于夹墙之内断其饮食。宫女晏娥逾墙送食,桓公忧忿而死。雍巫、竖刁拥戴公子无亏为君。公子元、公子潘、公子商人不服,统率甲士各据宫殿一角,欲以武力争位。公子昭得监国大臣高虎,国懿仲相助逃往宋国,闻讯后借助宋兵杀回齐国,无亏被诛,内乱平息,昭继立为齐君。

此剧通过"闹宫"、"闹廷"、"闹丧"三"闹",对封建统治阶级内部争权夺位的丑行作了充分暴露。

1957年,刘成基、范光翔合作对此剧再加工,增添了宋华子、公子雍(娃娃丑)两个人物,剧情更加丰满。公子昭由小生扮演,夺印登基后"贴脸"成为小丑,寓意他与无亏等人皆系一丘之貉,手法别致。为庆祝中华人民共和国建国十周年,"四川省青年川剧演出团"在首都献礼演出。执行导演曾荣华、刘成基、黄世涛。崔亚欧饰齐桓公,燕凤英、胡小凤饰长卫姬,晓艇饰公子无亏,蓝光临饰公子昭,筱舫饰晏娥,张继泽饰高虎,阳抚饰国懿仲,李增林饰公子雍,陈保全饰公子商人,张秉果饰公子潘,冯玉芬饰宋华子,苏文秀饰密姬,张少玲饰葛嬴。赵循伯改编本载于《川剧选集》第二集,后又收入《四川地方戏曲选》及《川剧传统喜剧集》上集。

闹淮安 川剧高腔传统剧目。事见通俗小说《粉妆楼》。前半段又名《大闹满春园》。写鸡爪山插旗造反的罗昆、罗灿、胡奎潜入淮安府刺探,在酒肆满春园中打了抢夺民妇的相府公子沈廷芳及其随从。官兵追捕,罗昆、胡奎幸免,罗灿重伤被捕。禁子头龙彪暗通鸡爪山,请名医"小神仙"张勇入狱为罗灿治伤;但张"生不入公门,死不下地狱",不肯前往。义军军师谢元出谋划策,刺死沈廷芳及其教师,将沈的人头偷放于张勇药箱内,教师的人头由胡奎沿街叫卖,因而胡奎被捕,张勇亦受牵连。在狱中,张勇方知罗灿是鸡爪山英雄,将其治愈,但与罗、胡二人皆被判斩。义军劫了杀场,张勇进退无路,只好同上鸡爪山。

此剧中的张勇、沈廷芳、锦教师、知府、"春官"皆由丑脚扮演。语言通俗而又风趣。在《大闹满春园》中,有"说春"、"抽花书"(测字算命)、"落子"、"打花鼓"等杂耍上场,并可视演员条件增减,很有地方风味。"小神仙"张勇由一个循规蹈矩的医生入伙为"寇",性格发展层次分明。特别是由杀人桩上死里逃生以后,张勇也加入了战斗,用一把菜刀猛砍下去,提起来的却是一颗地瓜削成的小人头,效果强烈,手法别致。王国仁及郑玉雪均擅演此剧中的张勇。剧本载《川剧鉴定演出剧本选》第二集。

闹家舍子 川剧胡琴传统剧目《八义图》又名《赵氏孤儿》中之一折。源出元杂剧《赵

氏孤儿大报仇》。叙列国时，晋国奸臣屠岸贾杀害相国赵盾全家，唯一幼儿赵武被程婴藏匿收养，得以幸存。屠岸贾为斩尽杀绝，限令藏匿者献出赵氏孤儿，否则便将全城同庚婴儿都杀死。程婴与公孙杵臼共谋，将程之幼儿顶替赵氏孤儿受死，以救全城婴孩。但程妻难舍亲生骨肉，不肯依从。程婴先是恳求，后又以自杀威胁，但妻不为所动。公孙来报凶信，屠岸贾将于天明时搜斩全城同庚婴孩，并劝说程妻以大义为重。程妻为保全忠臣后代及全城同庚婴儿，忍痛将亲生之子献出，代替赵氏孤儿死在屠岸贾刀下。

此剧着眼于"闹"，用喜剧手法表现程婴救孤心切，对妻子良言劝，苦口求，耍威风，用嘴硬而膝软(跪)，以刀背自刎等情节，体现程婴的"义"；当其妻允诺以后，程婴抱着亲生儿子去替死时，痛彻肺腑地叫了一声"儿哪！"表现程婴的"情"。程婴唱、做并重，邹西池(小叫天)擅长此剧。重庆人民出版社出有《赵氏孤儿》剧本。四十年代出版的《川剧选粹》第三十辑，载有《闹家舍子》剧本。

泥壁楼　川剧高腔传统剧目。1956年川剧剧目鉴定时，剧本由严树培执笔整理。叙范天官强赘穷秀才徐首钦为婿，留居天官府。范女月娥骄横悍妒，首钦郁郁寡欢。月娥命首钦外出收债，首钦如脱牢宠，欣然离去。途中，遇老叟王朴携女翠翘，首钦悯其蒙冤，送父女至泥壁楼栖身，并与翠翘结为伉俪，琴瑟唱随。范月娥怨夫不归，与兄月辉吵闹，差悍仆范虎寻找首钦。范虎探知详情，设计假扮常山大王，趁首钦出门，劫走翠翘，火焚泥壁楼。首钦归，目睹楼空人杳，悲痛欲绝；范家老仆乘机赚其重返天官府。月娥买翠翘为奴更名花蕊，假意置酒为首钦洗尘，命花蕊弹琴，使二人"见面不敢相认"。其后，首钦偕翠翘潜逃，月娥追赶至尼庵，被捆缚，待仆人来救，徐首钦、王翠翘已杳如黄鹤。常演《花蕊辩冤》一折。为生、旦戏，重在眉眼、做作。旦脚陈碧秀饰范月娥，小生萧楷成饰徐首钦，表演颇为传情。剧本收入《川剧鉴定演出剧本选》第十一辑。

治中山　川剧高腔传统剧目。又名《乐羊子》、《中山羹》。源出《东周列国志》。邹西池、张德祥根据王少章收藏本整理。写列国时，魏人乐羊在国内隐居，其子乐舒却在中山国任下大夫，奉中山王之命回国聘请乐羊到中山国为官，遭到乐羊拒绝，并受责斥。后中山攻魏，上大夫翟璜力劝乐羊为国效力，乐羊挂帅出征，大军直逼中山国都。中山王迫令乐舒跪于城楼，哀求其父退兵。乐羊既出于策略，也出于父子情深，三次后撤，引起魏国君臣的议论、猜疑，将乐羊家属软禁，并以劳军为名，派人到前线监视。中山王利用乐羊爱子之情，企图从精神上瓦解魏军，杀死乐舒煮成肉羹送与乐羊。乐羊强忍悲痛，怒饮"中山羹"以示其破城的决心，送羹使者当场吓死，魏军士气大振。在乐羊所部的猛烈攻击下，中山终于大败。

邹西池扮演的乐羊，准确地表现了他对儿子极其钟爱，但又痛惜其子不听训教叛国投敌的复杂心情。特别是表现乐羊与儿子绝裂前后至怒而饮羹一段的感情变化，层次分明、扣人心弦。乐羊饮羹前口条由麻变白，啜羹时脸变金色的特技，产生了强烈的戏剧效果。

1956 年，北培川剧团首演此剧。邹西池导演并饰乐羊。鼓师秦永国。领腔谭英。陈志华饰乐舒，郑世强饰翟璜。同年参加重庆市第一届戏曲会演获演出奖，邹西池获导演奖和演员一等奖。1960 年重庆市川剧院演出此剧时赵循伯曾参与剧本的加工整理。剧本发表于 1961 年重庆人民出版社出版的《川剧选集》第一集。

审玉蟹　川剧高腔传统剧目《木马驿》中一折。写宦门子宁兴，仗势骗得费努的宝物赤猴和官赤丁的宝物玉蟹。费、官二人告到剑州节度使刘仁轨处，刘劝宁兴将二宝退还费、官二人。宁兴不但不退，反诬费、官二人讹诈己之宝物。刘问费、官二人赤猴、玉蟹有何特性，费官二人详细禀告。刘复问宁，宁却东拉西扯，说不明白。据此，刘将赤猴、玉蟹判归原主。宁兴甚为恼怒，拍案咆哮，哄闹公堂。刚直不阿的刘仁轨将其责打四十大板，复又枷之于街头示众，宁兴只好服罪。此剧以丑脚、正生应工，重在讲白。刘安明、王国仁、张德成均擅演此剧。1962 年重庆人民出版社出版的《川剧选集》载有此剧整理本。

审百案　川剧高腔折戏。又名《耒阳任》、《士元醉酒》。故事来源于《三国演义》。凤雏先生庞统，因貌丑不为东吴孙权所用，投奔刘备，刘也嫌其貌不扬，仅任为耒阳县令，庞统以区区县令，难展雄才，终日饮酒，不理政事。百姓上控，刘备派张飞去耒阳。查明百姓所控属实，痛斥庞统，并欲杀庞以谢耒阳父老。庞立即升堂，顷刻间审清积案百件，百姓拜服。张飞见状大喜，请庞统同回荆州，另委重任。庞统以丑脚应工，勾二饼子脸，戴扎或虬髯。前半段是丑脚的独角戏，连唱〔红鸾袄·慢二流〕百句上下。庞统被张飞怒责时有不少配合严谨、造型优美的身段式口。是一出唱做并重的丑脚戏。四川省川剧艺术研究院藏有手抄本。

审子踏尸　川剧胡琴传统剧目《宝莲灯》中一段，分《二堂审子》、《踏尸》两折，常连演。叙仙女三圣母与凡人刘彦昌私婚，被其兄二郎神囚于华山。刘彦昌携子沉香回到人间，续娶王桂英，又生一子取名秋哥。二子在南学攻书，太师秦灿之子官保侮辱塾师，沉香不平，失手打死官保。秦府索人偿命，沉香与秋哥争相抵偿。刘彦昌与王桂英在二堂问明事故缘由，因感三圣母之情，彦昌说服桂英放走沉香，送秋哥去秦府偿命。秦灿残暴骄横，命人乱棒打死秋哥，并亲自马踏其尸。此剧《审子》一场表现出人物内心的复杂感情，唱做并重。秦灿由花脸扮演，重在吼喊、身段，既表现其失子之痛，又表现出骄横、暴戾之气。陈淡然、静环、周海泉合演此剧，堪称珠联璧合。

宜宾白毛女　川剧高腔剧目。1958 年，池克明、萧以均、邱杰能、林超根据农民罗昌秀事迹创作。

写罗昌秀一家，受恶霸地主罗锡章迫害，家破人亡，昌秀被迫逃往断头山，宿岩洞、食野果，整整度过了十三年的非人生活，致使白发披肩，汗毛遍体，变成了白毛女。她时刻不忘复仇，犹思慈母衣单体弱，曾一度在风雪之夜，将洞中储藏的干柴送至家门；但怕母亲见了自己这般模样伤心，几次欲扣门，几次又望门伤悲，只得将柴置于门外，挥泪而去。解放

后，罗锡章逃至断头山，被民兵捉获。昌秀在党和政府关怀下，回到家乡，母女团聚，又与农业社生产队长文树荣结婚，过着美满幸福的生活。

此剧由宜宾市川剧团首演，东方髡、周利和导演，沈文菊、丁文华、张昆山、韩敏言、胡文彬等主演。此剧唱、做并重，在继承川剧传统的同时，音乐上巧妙地运用“借母怀胎”，吸取话剧、歌舞、芭蕾之精华融于表演之中。曾获四川省现代戏调演优秀创作、演出将。1960年9月改剧名为《四川白毛女》、先在《草地》、《剧本》月刊发表，后由四川人民出版社出版。

1958年“七一”，成都市川剧团也根据这一题材，创作上演了《二姑翻身记》(吴伯祺编剧)。1961年，以王志秋为主，吴伯祺、徐文耀、黄宗池、郭开础参加，将《二姑翻身记》改写为《四川白毛女》，由成都市川剧院一团演出，其中《茶馆抓丁》、《思亲送柴》两场最有特色。《思亲送柴》又由王志秋多次加工，成都市川剧院，重庆市川剧院均以单折演出。

诗酒长安　川剧高腔剧目。编剧罗祥勋。写唐天宝元年，因玉真公主与贺知章力荐，诗人李白胸怀“济苍生，安社稷”的大志，奉诏入长安。而玄宗却无意重用，封李白为学士翰林供奉，令其写诗作词，装点太平盛世。一夜，李白与日本友人晁衡对饮抒怀，驸马张垍携厚礼来访，向李白为高力士求颂寿诗，李白拒馈不写，张垍悻悻然离去。李白心忧社稷，乃奋笔疾书《宣唐》赋，上书进谏，被高力士暗中扣下。天宝三年，玉真公主迁南山别馆，贺知章又告老归林、高力士见时机已到，纠集杨国忠、张垍大进谗言，诬蔑李白。逢兴庆宫牡丹盛开，玄宗为取悦杨玉环，宣李白草拟诗篇。时李白已醉，高力士以筹商国事为由，将李白骗进沉香亭。李白借玄宗命其作诗之机，使张垍、杨国忠展卷，高力士为之脱靴；杨玉环为之捧酒，谑浪九重，以泄心中之忿。李白随即出宫，与晁衡等友人霸桥相别，弹铗高歌《行路难》，壮游名山大川而去。

四川省川剧院演出，总导演周裕祥，导演任庭芳、张继泽、刘忠义。音乐设计何绍成、王起久。乐队指挥胡茂春。舞美设计杨成林。杨昌林饰李白，刘又全饰玄宗，张巧凤饰玉真公主，古小琴饰杨玉环，邓捷饰桂花奴，徐寿年饰高力士，何伯杰饰安禄山，贺剑虹饰张垍。剧本获1981年四川省第一届优秀文艺作品二等奖，发表于1981年四川省文化局剧目室《剧作》第一期。

屈原　川剧高腔剧目。吴伯祺根据郭沫若同名话剧改编。写屈原忠心耿耿为国为民的崇高的品德和行为，却遭到楚王宠妃南后和佞臣靳尚等人的反对，并施毒计陷害屈原，离间楚王和屈原的关系。在这场斗争中，屈原的弟子宋玉变节，婵娟被毒死，使被囚的屈原精神上受到了沉重打击，幸得仆夫相助，屈原方得脱险逃亡。全剧结尾的“天问”一场，感人至深。1955年秋由成都市川剧团在人民剧院首演。阳天、李笑非导演。杨为音乐设计。谭昌镕舞美设计。陈敬忠司鼓。司徒慧聪、赵永康饰屈原。廖静秋、颜树饰婵娟。杨淑英饰南后，陈禹门饰楚王，周文林饰宋玉，唐云峰饰公孙兰，李玉璋饰靳尚，李文德饰仆夫。成都地区高腔中加男女声伴唱，系由此剧开始。剧本散失。

春晓 川剧高腔、灯调小戏。周安民编剧，取材于农村生活。写1977年川南某山区受旱，队长陈大山为挽救一百多亩水稻，备办酒席招待抽水机手。大山的对象会计杨春晓，坚持原则，拒不报帐，未婚夫妻间展开了一场冲突。此剧，生动活泼，喜剧气氛强烈，生、旦唱做并重。1978年由乐至县川剧团首演。王坤宝导演，姚敏饰杨春晓，舒天明饰陈大山，郭平饰赵大伯。刘咸光司鼓，蒋克音乐设计，戴常贵舞美设计。1978年参加四川省文艺调演获创作二等奖。四川电视台转播演出实况。1980年辑入四川人民出版社出版四川省获奖剧目集《春晓》。

春灯谜 川剧高腔传统剧目。源出明阮大铖同名传奇。1956年由吴伯祺、徐文耀改编。写宇文行简出任湘乡学官，偕妻和次子宇文彦乘船出川。四川节度使韦初中晋升枢密使，携二女乘船赴京。元宵之夜，两舟同泊黄陵驿。宇文彦上岸观灯，与女扮男装的韦文凤相遇，同行赏灯、猜迷，流连忘返。风雨突至，二人被两家老仆误认为自家主人错接归舟。宇文彦在韦文凤舱中酒醒，见是女人住所惊骇欲逃；适韦初中访友酒醉而归，以为宇文彦登舟偷窃，"醉官打醉贼"，将宇文彦抛入大江，幸得渔民营救，又得老道资助上京求名。韦文凤误登宇文彦乘舟，被宇文彦之母收养，又欲将她配其子宇文希。文凤爱宇文彦之心不改，又易男装逃走，上京应试，宇文彦与韦文凤皆得高中，同去参拜主考官韦初中，误会澄清，彦、凤成婚。文凤之姐文鸾嫁与宇文彦之兄宇文希。

改编本保留了"错认"、"错责"等喜剧情节，引人入胜。猜谜时增加两个丑脚贾斯文与胡仲空，胸无点墨，不懂装懂，举止言行令人捧腹。韦初中醉审宇文彦时，宇文彦装疯卖傻"王顾左右而言他"，在一只〔六犯宫词〕曲牌中且歌且舞，优美生动。成都市川剧团1956年首演。导演刘成钧。罗玉中饰宇文彦，颜树饰韦文凤，舒元卉饰春英，李玉璋饰宇文行简，晏惜君饰宇文妻、赵永康饰韦初中，董婉英饰韦文鸾，周文林饰宇文希，唐云丰饰贾斯文，黄影饰胡仲空，一笑饰老道。1957年，成都市川剧团到京、津、沪、宁等地上演此剧。同年，四川人民出版社出版此剧改编本。《川剧传统剧本汇编》第十二集，载有萧保山、何春山口述本。

春陵台 川剧胡琴剧目。又名《青陵台》、《鸳鸯冢》。事见《东周列国志》第九十四回《齐王纠兵伐桀宋》。黄吉安编剧。述宋康王出游，遇采桑妇，貌甚美。访之，乃舍人韩冯之妻息氏。王使人喻韩冯，令其献妻。进而逼死韩冯，强夺息氏，逼其为后。息氏假言顺从，恳求沐浴更衣，拜辞故夫之魂，然后侍奉康王。息氏在春陵台上，破指血书，乞赐遗骨与韩冯合葬，扑台而死。康王见书大怒，故将二冢，隔绝埋之，使其相望而不能相亲。埋后三日，有文梓木生于二冢之旁，其枝自相附结成连理，有鸳鸯一对，栖于枝上，交颈悲鸣。剧中的《三金殿》、《扑台》为常演折戏。此剧尚有一本，名《三伐宋》(亦叫《神农涧》)，述齐、楚、魏合兵伐宋，宋康王兵败，在神农涧投河而死。两个剧本均见1960年4月四川人民出版社出版的《黄吉安剧本选》上册。

珍珠衫　川剧高腔传统剧目。亦名《王三巧》。来源于《今古奇观》中的《蒋兴哥重会珍珠衫》。写陈商与蒋兴之妻王三巧苟合，三巧以蒋兴的珍珠衫赠之。夏日，陈商与蒋兴酒楼相遇，因蒋兴在外经商时更名罗德，陈商"不识庐山真面目"对罗德大讲其与三巧的风流艳史，还诳言三巧已与他约定毒死蒋兴后正式成婚。蒋兴信以为真，归家后休弃了王三巧。三巧在父母的逼迫下，改嫁与潮阳县令吴杰作妾。此后，蒋兴又与陈商在潮阳相遇，二人发生争执，船家劝解被陈商打死，蒋兴被误认为杀人凶手，拘至县衙勘审，蒋兴又与三巧相会。三巧虽已另嫁，但将蒋兴仍未忘情，不仅恳求吴杰对蒋兴无罪释放，且要让她与蒋兴破



镜重圆。吴杰由爱生怜，成全三巧使其与蒋兴重为夫妻。

此剧的喜剧色彩较浓，王三巧天真幼稚，蒋兴善良质朴，陈商奸诈油滑，三巧父朴实而又有点愚昧，吴杰心地善良而又幽默风趣。特别是戏里的蒋兴与陈商都是由文小生应工，性格对比极其鲜明。"上门问婿"和"二堂释放"两场，以叙家常式的"小话"见长。"挂画"一折，王三巧有大段唱段。"酒楼晒衣"全用对唱来表现，表面平静、暗流激烈的矛盾冲突。由于原本中有庸俗色情的部分（如"卖花入宅"），解放后全本已未照原样搬演。而上述的"三巧挂画"、"酒楼晒衣"、"上门问婿"、"二堂释放"四折，仍在川剧舞台上不时出现，且由不同的演员对这些剧目作了不同程度的加工整理。1961 年，陈其通要求成都市川剧院改编此剧，主要是写王三巧未被陈商奸污，波澜的出现完全是由陈商的谣言掀起。剧本改编由吴伯祺执笔，导演陈其通、曾荣华。竞华饰王三巧，曾荣华饰蒋兴，蓝光临饰陈商，田国忠饰吴杰。由成都市川剧院联合团上演，这一改法颇有争议，迄今无定论。原本载《川剧演出剧本选》第五集。

赵盼儿　川剧高腔剧目。1958 年徐文耀根据《赵盼儿风月救风尘》杂剧改编。写书生安秀实与妓女宋引章有婚约，后来宋引章被纨绔子周舍骗娶。回家约月余，宋引章不堪受周舍折磨虐待，遂向结拜姐姐赵盼儿投书求救。盼儿到郑州后，浓装艳抹约周舍客店晤面，假言要从良嫁人，求周舍相救撮合，周舍未娶宋引章时，早就有心骗娶盼儿，但未得逞。

于是周舍又趁此时机，向盼儿提说姻亲，盼儿假意应允，并要周舍休弃宋引章方可完配。周舍愚蠢中计，当面写休书与盼儿。盼儿得书，与宋引章急返汴梁，周舍飞马追阻，发生争执。盼儿义愤填膺，痛揭周舍虚伪、奸诈、哄骗种种罪行。后经郑州太守李公弼审判，赞扬赵盼儿机智勇敢，成全安秀实与宋引章婚配。并重责周舍，枷号示众。

1958年由成都市川剧团首演于成都。王淑琼饰赵盼儿，舒元卉饰宋引章，李玉章饰周舍，罗玉中饰安秀实。1959年，四川省青年川剧演出团参加庆祝中华人民共和国建国十周年演出，为重点剧目之一。由竞艳饰赵盼儿，舒元卉饰宋引章，晓艇饰周舍，罗玉中饰安秀实，先后在京、宁、穗、海口等市巡回演出过。1959年，四川人民出版社出版单行本，并多次再版发行。

赵老板娘　川剧高腔小戏。范光翔编剧。写川西解放初期，潜伏下来的国民党敌特分子仍在暗中进行破坏活动。一天，贫民妇女赵老板娘在场上兼营的小饭馆里，忽然来了两个“解放军”，要吃要喝，却又不付分文，并且还说了一些对共产党不满的话。赵老板娘心生疑窦，一面添酒添菜稳往二人，一面示意她的丈夫往解放军营房报告。孙排长率领部队赶来，这两个漏网的蒋军头目被活捉。1950年，此剧配合“清匪反霸，减租退押”运动，由成都市实验川剧团在成都首演。导演夏阳。廖静秋饰赵老板娘。其他演员有曾荣华、李桐君，杨泗兴、许泽等。1951年，剧团参加“土改”，此剧又在农村演出。剧本失散。

荆钗记　川剧高腔剧目。赵循伯根据传统剧目《木金钗》和南戏《荆钗记》改编。写王十朋高中状元，丞相万俟禹胁迫招赘，十朋不从。万俟禹又用其职权，擅改十朋授官地点，将其派往边远贫瘠地区。孙汝权欲骗占王十朋妻钱玉莲，伪造十朋休书，玉莲不受媒婆利诱，不屈继母威逼，刁窗逃出，投江自尽，幸而为人救起，后夫妻终得团圆。

改编本突出老本歌颂男女双方对爱情忠贞不渝的主题思想，剔除了宣传封建伦理纲常和宿命论的糟粕，将南戏本的四十八折压缩为十折，突出了中心事件，并使戏剧冲突得以迅速展开，同时还加强了对主要人物的刻画。

此剧老本中《逼嫁玉莲》、《刁窗投江》两折，都是十分流行的优秀折戏。但是，这两折戏不仅体积较南戏大增，而且风格亦与全本不同。赵本一方面对此两折提取精华，进行审慎的浓缩，一方面使其它各折向此靠拢，达到了人物性格统一，结构匀称，风格协调。1956年，四川省川剧院一团在重庆首演。导演阳友鹤，鼓师牟治国。刘世玉、袁玉堃、陈淡然、陈心田等主演。赵本在1955年出版的《剧本》月刊《戏曲剧本专刊》第一辑发表后，已选入《川剧选集》第二集及《川剧丛刊》、《四川地方戏曲选》。

南华堂　川剧高腔、胡琴传统剧目。源于平话《庄子休鼓盆成大道》和《蝴蝶梦》传奇。高腔本从《扇坟》至《晏判》，共七折。胡琴本前面多《抢劫》、《扇尸》、《渡简》三折，系由《叹骷》敷演而成。写庄周得道，观音恐其迷恋娇妻田氏，化为孀妇扇坟点化。庄周装病死，幻化楚王孙吊孝试妻，田氏果为所惑，邀童儿说合，与王孙结为夫妻，合卺之夜，王孙旧疾

复发，需人脑为药引，田氏劈棺取庄周之脑。棺开，庄周跃起复活，逼田氏自尽。玉皇得知庄周无故戏妻，逼死田氏，大为不满，降旨将庄周由天仙贬为地仙。本剧是花旦的重头戏，唱做俱繁，但色情和迷信味较浓，中华人民共和国成立后少有演出。高腔本有董少书、罗声明、陈继虞集体口述本。胡琴本有听秋主人、耐寒主人抄本等，均载《川剧传统剧本汇编》第十五集。

胡琏闹钗　川剧高腔折戏。源于明传奇《蕉帕记》(单槎儿著)。写招讨府公子胡琏，某日来到寄居府中的书友龙相的书房，漫不经心地发现一只铜钗，主观认为是自己妹妹爱莲的金钗，从而判定爱莲与龙相“私相授受”。自以为抓住了赃证，要审“奸情案”，给妹妹和母亲一个难堪。爱莲因夜里去花园焚香时，将金钗丢失，有口难辩；胡琏洋洋得意亮出钗儿，侍女小英一眼看出它是铜钗。于是同往花园寻找丢失的金钗。眼明手快的小英首先寻着。金钗既得，“奸情”的谰言不攻自破。公子胡琏只好低着头让母亲训斥，侍女嘲笑。此剧轻松幽默，是丑、旦常演剧目。周裕祥、陈书舫等擅长此剧。剧本刊入四川人民出版社1982年出版的《川剧传统喜剧选》下集。



药茶记　川剧高腔传统剧目。源于《义八恩》。焦循《花部农谭》言出自元人《赵顽奴偷马残生送》。写张浪子丧父，生母刘氏改嫁周君礼为妾，浪子随母到周家。不久，养父携浪子下江贸易。周君礼正妻王氏吃斋拜佛，不理家事。刘氏置毒于茶中，拟毒死王氏，霸占家产。适逢其弟刘二前来借银，误饮药茶致死，刘氏诬为王氏所害，王氏蒙冤，囚于狱中。周君礼待浪子甚厚，浪子告以生母好吃懒做，生性狠毒。周急命浪子返家照料。浪子归家，见已出大祸，自忖生母恩重，养母蒙冤，实难两全，遂自承药毒之罪，救出王氏，浪子被禁，待秋后处决。

浪子临刑，被韦陀搭救。王氏执草席来收尸，救起浪子，又逢赦书至，母子乞讨回家。周君礼贸易归来，要严惩刘氏。幸得浪子苦苦相求才得以宽恕。一家又团圆相聚。

剧中张浪子忠诚憨厚，谐趣中饱含悲痛，使人笑中含泪。过去，演至《乞讨》时，观众纷纷丢钱上台，赒济浪子，可见感人之深。张浪子以“娃娃丑”应工，唱《起解》中的〔山坡羊〕、〔香罗带〕两支曲牌极富感情。《薅豆》一折，要反串生、旦、净行，以高腔、胡琴、弹戏等声腔唱各名角拿手戏片断。《药》剧有多种路子，故事大体相同，关目各异。刘成基扮演张浪子甚有特色，其弟子罗金冠也擅演此剧。抄本藏于四川省川剧艺术研究所。

柯山红日　川剧高腔剧目。1959年周静、范光翔、尤文奇根据陈其通同名歌剧改

编。叙1950年冬，我军解放康、藏交界地区，柯山土司柯陆亚德与其妻加洛呷，在暗藏特务罗家教唆下，对我党议和协商条件阳奉阴违，仍继续其残酷的奴隶统治，阻挠民主改革。我军分区司令员杨帆遵从民族政策，耐心等待，并致力建设。一日正开山放炮，柯陆亚德路过，他已入险区，杨帆奔去拔出引线，使之脱险。1958年秋，柯山建设一新，柯陆亚德却暗中策应西藏噶厦少数反革命分子的阴谋叛变，破坏电话，劫走杨帆之妻黄英医生及工程师李坚，攻打三岔河，但被我军击败。寨中奴隶乘机起义，杀死女头人加洛呷，救出黄英。我军擒获柯陆亚德，柯山寨获解放。

1959年底，成都市川剧院一团演出此剧。熊正堃导演，谢文新饰杨帆，刘克莉饰黄英，薛绍林饰柯陆亚德，王学初饰加洛呷。此剧较多的运用戏曲表演手法来表现藏族现实生活，并与当时在成都举办的“康巴叛乱罪证展览”紧密结合，更加深了群众对叛乱罪行的了解。改编本已散失。

柳荫记　川剧高腔传统剧目。取材于民间传说。写祝英台女扮男装前往尼山攻书，路遇梁山伯，并在柳荫下结为兄弟。梁祝同窗三载，情谊深厚。后英台奉父命归家，山伯为之送行。途中英台借景寓情，暗托终身，并约山伯祝庄相会。但山伯生性忠厚，未曾理会。当他如约去祝庄访友，英台女装出迎。并说明其父已将她许配马家，山伯悲痛欲绝，从此一病不起，忧郁身亡。英台闻报，于出嫁之日，浑身着白，轿至南山，祭奠山伯。霎时狂风暴雨，雷电交加，坟台裂开，英台扑入，与山伯化作二蝶，比翼飞去。

中华人民共和国成立前，此剧无完整演出本。常演的有《送行》、《访友》、《思兄》、《骂媒》等折，且精华、糟粕并存。1952年5月，在重庆市文化局和市戏曲曲艺改进会的主持下，由又新川剧院编导小组，以周慕莲提供的手抄本和艺人的口述为基础，参考京剧、越剧梁祝故事剧目以及四川曲艺花鼓词刻本《英台歌》进行整理改编。演出之后，又集中全市编、导、演力量，加工提高。剧本整理者刘成基、胡裕华、陈书舫等，刘成基、胡裕华、宋逸尘、赵循伯执笔。同年8月，又新川剧院演出于重庆。导演胡裕华，鼓师李子良、穆治国。主要演员陈书舫(祝英台)、谢文新(梁山伯)等。1952年10月，西南区戏曲观摩演出代表团在北京参加第一届全国戏曲观摩演出大会期间，在文艺界、戏曲界的领导、专家阳翰笙、梅兰芳、艾青、王朝闻、马少波、吴雪等的直接指导下经过集体讨论，加强了人物性格与心理活动的刻画，深化了反封建的主题，剧本与演出获得了成功，获剧本奖。剧本执笔徐文跃，导演刘成基、夏阳，鼓师李子良。陈书舫饰祝英台，获演员一等奖。刘成基饰祝公远获演员二等奖。谢文新饰梁山伯，获演员三等奖。戴雪如饰媒婆，获演员三等奖。袁玉堃、许倩云演出单折《访友》，获演员二等奖。

《柳荫记》以剧本的文学性，表演的丰富性，以诗化的意境和语言以及优美的音乐见长，具有浓郁的民族风格与四川乡土气息，被认为是中华人民共和国成立后川剧改革的优秀成果之一。西南代表团的演出本于1952年由西南区戏曲观摩演出团首次印发。1960年

选入四川人民出版社出版的《四川地方戏曲选》第一集。1961 年选入重庆人民出版社出版的《川剧选集》第一集。

柳树井　川剧高腔小戏。阳天根据老舍同名曲剧改编。写解放初期，童养媳招弟受不了婆母的虐待，月黑之夜跳井自杀，被周强救起。后来二人暗中相爱，却遭到村上一些人的反对，特别是招弟的婆母认为这是"大逆不道"的行为，反对尤烈。人民政府支持婚姻自主，周强与招弟才得以如愿以偿。此剧 1950 年由成都市实验川剧院首演。导演夏阳，司鼓李文彬，音乐设计陈凯丁。许倩云饰招弟。李笑非饰周强。蒋俊甫饰村长。曹正容(静环)饰婆母。剧本 1951 年初发表于川西文联主办的《春节文娱演唱资料》。

耐冬花　川剧高腔剧目。由传统剧目《双兔缘》衍化而来。故事见《聊斋·海公子》叙古时瘟疫流行，张荣、张乐兄弟为救人危难遍山找寻灵芝草。锦鸡告知张荣兄弟海外古迹岛上有能治病的耐冬花开放，松树老人又赐马赠箭相助，张荣弟兄乃涉险往古迹岛取花。途中，张荣射伤红蛇，救了两只小兔，她们回洞说服父母(兔林和白氏)，合家往海上接应张荣兄弟。女妖双尾蝎差蚂蝗、壁虎拦截张荣未成。兔林又约岛上的麂、鹿、猴等相助，张荣射死夺花的双尾蝎、红蛇、蜈蚣等妖魔，取得了耐冬宝花。

1955 年由吴伯祺执笔改编，剧名《古岛奇花》。演出后曾被认为"有神怪色彩"，1956 年又由吴伯祺改写、更名《耐冬花》，成都市川剧团首演于成都。导演李笑非。李桐君饰张荣，陈保全饰张乐，颜树饰青云，舒元卉饰白兔，司徒慧聪饰兔林。静环饰白氏，邓仕元饰红蛇，晏惜君饰双尾蝎，陈禹门饰蜈蚣，赵永康饰松树老人，刘孝俊饰锦鸡，一笑饰蚂蝗，黄影饰壁虎。

此剧题材新颖，节奏明快，唱、做、念、打皆备，发挥了传统艺术中"彩箱"[①]等特点。"新华社成都分社"曾发报导，赞扬此剧是"一出较好的童话剧"。1957 年成都市川剧团赴京巡回演出时，曾于春节期间为首都的少年儿童专场演出。同年，北京宝文堂书店出版了单行本。

拷红　川剧弹戏剧目。《西厢记》中一折。写强寇孙飞虎兵围普救寺强索相国之女崔莺莺，相国夫人曾言"解得此危者以女妻之"。张君瑞搬兵解除厄运，相国夫人却不肯许婚，莺莺与张生只好背地幽会。夫人察觉，拷问莺莺随身侍婢红娘，红娘实诉原委，并责夫人自食前言，铸成此错。只有让莺莺与张生早日完婚，才能免得出乖露丑，夫人无奈只好应诺。三十年代末，成都虎幄玩友社钟国华提供此剧的高腔剧本，由刘烈光改用弹戏形式清唱。新又新科社旦脚林琴新得刘传授，民国三十六年(1947)在成都首次搬上舞台。1951 年，刘烈光向竞华、筱舫、刘瑞容念腔。1954 年又由何国经再度加工，筱舫演唱，并首次采

① "彩箱"是川剧衣箱中的一种头盔，道具等杂物箱。如兔妈妈颈上戴的有兔子形象的帽子、松树老人的长白胡须等。一般这类头盔衣帽都较花丽，鲜艳、形象。川剧界通称"彩箱"。

用板胡伴奏。此剧是奴旦的唱工重头戏。红娘虽年幼而有胆识，对老夫人辩之以理，陈之以利害，唱腔起伏跌宕，丰富多彩，深受观众喜爱，不仅常见于舞台，并被列为培训演员、乐员的教材之一。竞华、筱舫饰演此剧的红娘都很出色。剧本载《传统川剧折子戏选》第一集和《川剧传统喜剧选》下集。四川人民出版社还出有附谱的竞华演唱本。（见图）



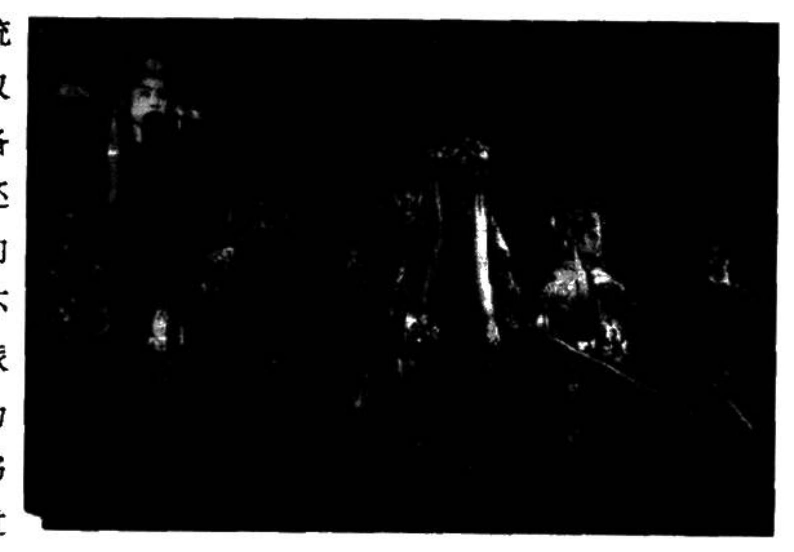
拷陶 川剧弹戏传统剧目《双罗衫》中一折。写匪首徐伦及其伙伴陶达以操舟为掩护，船泊黄天荡时，将往兰貉县上任的苏云抛入江中，苏妻逃入道观隐藏，幼儿被徐伦抢去，更名徐继祖。十九年后，徐继祖高中出任巡按，得其生母所投冤状乃着手审理。他在询问陶达时，陶百般抵赖，但终于被徐继祖问出实情，真相大白。此剧《拷陶》一折，只有几个不唱的〔干三板〕，全凭陶达的讲白、身段、眉眼把这一惯匪的狡诈和随机应变的"本领"表现出来，罪犯心理得以充分展示。扮演陶达的演员要求口齿伶利，节奏准确，眉眼细腻，身段优美，是一出花脸的讲工重头戏。曹国清以演此剧著称。《双罗衫》除《拷陶》常演外，全本已很少演出。四川省川剧艺术研究所还收藏有老艺人何春山、胡惠卿及绵阳川剧团提供的抄本。《川剧传统剧目汇编》第十三集。载有《双罗衫》剧本。

挑袍 川剧高腔传统剧目，事见《三国演义》。写徐州兵败，关羽与刘备、张飞失散，张辽劝关羽暂时归曹。在曹营，曹操待关羽甚厚，但关羽仍以"桃园结义"之情为重。当其得知刘备下落，便挂印、封金保护二皇嫂往河北寻兄。车至灞桥，曹操率兵将追来。关羽去心已定，曹操赠金，奉酒，关羽皆不受，唯用青龙刀挑起曹操所赠锦袍，护嫂而去。此剧为红生重头戏，唱、做、念并重。贾培之、司徒慧聪、徐文翰均擅演此剧。解放前罗乃予主编的《川剧选粹》第十六集载有原本。中华人民共和国成立后的整理本，载重庆人民出版社出版的《川剧丛刊》第八辑。

战袁林 川剧高腔传统剧目。取材于《东周列国》故事。写齐相管仲临死时荐隰朋继任，隰朋亦继之暴卒，齐侯只好拜白发苍苍的鲍叔牙为相。鲍叔牙虽已年迈，但嫉恶如仇，秉性刚烈，接任之后便闻袁林生反，兵围齐都。袁林饶勇，鲍叔牙三次派出迎敌的战将皆死于袁林之手。形势危急，鲍叔牙要亲自披挂上阵，齐侯因他年老力衰，加以阻劝。但鲍不服年老，竟奋力出战，并刀劈袁林于阵前。川剧传统的武生戏，善于通过身段、功架塑造人物。《战袁林》中的鲍叔牙以老弱之躯出战，颤巍巍，两次诈败诱敌之后，奋起神威一刀劈死强敌，使这位胆、识、勇兼备的老英雄形象得以充分展示。此剧是秦裕仁的代表作。由他总结出来的"川剧大刀程式"共有一百多手，《战袁林》中用了四十余手，姿态优美，功力深

厚。秦裕仁青年时扮演鲍叔牙，奋力上马出战之际有一个“铺台骗马”，即一个较高的“骗马”由上场门打到下场门，同时脱下身上的罩衫掷与检场人，难度较大，优美精彩。此剧在省内和京、沪等地演出皆受赞誉。四川省文化局保留有秦裕仁演出的录相资料。

点状元　川剧高腔剧目。汪隆重编剧。取材于《宋史记事本末》、《宋史·陆游传》。叙南宋小朝庭开科取士，宋高宗招回降职的钱塘令陈芝茂为主考。奸相秦桧弄权，威胁利诱陈芝茂点自己的孙子秦勋为状元。陈芝茂游西湖，偶闻举子陆游的《进谏书》，认定此乃安邦定国奇文，遂有为国荐贤，选取真才之念。秦桧为剪除孙子的竞争对手，暗谕科场执事不准陆游进入考场。陈芝茂得知此情，力劝陆游转临安应试，并力排众议，不顾秦桧威逼，点陆游为状元。全剧着力刻画陈芝茂正气凛然的形象，唱做并重，朴素自然；对爱国诗人陆游青年时期才气过人的气质，也作了准确的表现。达县地区川剧团演出时，导演文先贵、音乐设计毛华章、曾凡贵。舞美王槐春、刘兴奎。主要演员有张明纯、李方元、徐金梅、罗立蓉、龚莉娟、张文青、李中真等。1981 年 6 月，南江县川剧团在成都演出此剧时，引起成都观众的重视，四川电视台曾两度播放。1982 年 5 月省文化厅、省剧协推荐该剧参加文化部、全国剧协举办的“话剧、戏曲、歌剧创作评奖活动”，获优秀剧本奖。剧本发表于《川剧艺术》1981 年第二期。



临江宴　川剧胡琴传统剧目。又名《单刀会》。源自关汉卿《关大王独赴单刀会》。叙刘备入川后，许诺将荆州等三郡归还东吴。吴使持书信前往荆州，向守将关羽索讨三郡，但关羽拒不归还。吴将鲁肃屯兵于陆口，派人请关羽赴会，意欲借谈判为名，暗藏伏兵相威胁。关羽接书后，毅然偕部将周仓驾一扁舟过江，鲁肃率随从亲往江边迎接。临江宴上，关羽凭其机智勇敢巧妙周旋，只与鲁肃把盏叙旧，不谈三郡之事。正当东吴诸将密谋冲出杀害关羽时，关羽离席抓住鲁肃，让鲁肃护送自己到江边，登上小舟乘风破浪而去。此剧红生应工，唱做并重。前面关羽驾舟渡江，与周仓互配各种式口，以舞蹈动作显示出乘风破浪潇洒自如神态。后面关羽在宴会上与鲁肃把盏畅叙往事，引吭高歌，慷慨激昂，祭刀示意，雄壮动人。擅演出此剧的正生不少。如擅长唱“二簧”的前有张德成，后有周开文。擅长唱“二簧夹西皮”的前有魏香庭，后有刘荣琛。两派俱得盛名，技艺各有千秋。剧本载 1980 年四川人民出版社编的《传统川剧折子戏选》第三辑。

是谁害了她　川剧高腔剧目，连台三本。刘怀绪编剧。叙三十年代初，中国青年在“五四”运动影响下，反对封建礼教，追求婚姻自主，争取个性解放。上海某艺专学生裴曼君与柳阳秋相恋，遭到封建势力的重重阻挠。驻军师长之子燕之勉纨绔浪荡，垂涎曼君姿容，强娶为妻。裴曼君矢志相抗，毁容自残。柳阳秋孤独迷茫，忿然出家为僧。此剧首演年代不详。1981 年由吴伯祺、钟曦、王安康改编成一本，由犍为县川剧团公演于成都。王文玉执行导演，欧春涛饰裴曼君，王清平饰柳阳秋，陈一兵饰燕之勉。四川电视台有此剧录像片。改编本发表于《川剧艺术》1982 年三期。

哑妇与娇妻　川剧高腔连台本戏。共五本。刘怀绪编剧。写富商黎学圃生有二女：长女冰容为人诚朴，憨直可爱，但幼时误服药物，致成哑巴，故留家中未嫁；二女雪容，天性冶艳，爱慕虚荣，常背父私游公园、舞场等地。雪容原已许婚农家子弟李维根，因与纨绔子林雨浓相识，示意林将其妻柳氏母子抛弃，二人结婚成亲。时值婚期已到，李家邀请冰媒戴雨仁登门迎娶，雪容竟撒赖悔婚，闹得不可收拾。姐姐哑女冰容，耻其无行，自请代嫁。过门后，哑妇冰容与李维根相敬如宾，勤俭度日，得到了很美满的归宿。而雪容，虽与林雨浓在一起过着花天酒地的生活，但未到几年林将家产挥霍殆尽，穷途末路，二人还是一刀两断，劳燕分飞，流离失所。

此剧以当时社会上的怪现象为背景，通过一桩因贫富悬殊而产生的婚变，成功地塑造了诚朴的哑姑娘黎冰容、憨厚的农家子李维根，轻浮的纨绔子林雨浓，哀伤的遗弃妇林柳氏等主要人物形象。并通过他们的经历反映出时代折光，剧本文笔细腻，唱讲通俗流畅，带有浓厚的乡土气息。剧情波澜起伏，特别是在运用传统表演程式和鼓锣曲牌安插上，“川味”很浓，颇具艺术魅力。

首演于南充新民讲演团，后到重庆又新剧院上演。民国二十三年(1934)在成都天府舞台演出，演员有筱惠芬、胡漱芳、刘成基、周金钟、张德成、周海滨、刘晓阳等。此后各地川剧团争相排演，成为流传颇广的剧目。五十年代初期，原《三益公》戏院与四川省川剧院二团曾在锦江剧场上演此剧。四川省川剧艺术研究所藏有刘怀绪家属献出的手抄原本。

思凡　川剧高腔折戏。源于《目连传》中的《双下山》。1958 年参考湖南常德湘剧及昆剧《思凡》，对剧本进行整理，并在音乐、唱腔方面有所出新，始演于重庆。写赵色空自幼为尼，不甘禅堂寂寞，朝夕渴望尘世繁华、意中情侣，终于，不顾三皈五戒，撕破袈裟，奔下山去追求理想的人生乐趣。此剧为旦脚的唱功重头戏，只有赵色空一个角色。剧本词句精炼，雅俗共赏，唱腔旋律优美，抒情性浓郁，鲜明地表现出剧中人物思、怨、愁、忿、喜各种感情变化层次，刻画了一个敢于冲破佛门戒规的叛逆女性形象。邓渠如、廖静秋、竞华、邓先树等均擅长此剧。是青年演员在唱腔、表演上的重点学习剧目之一。剧本载 1960 年出版的《四川地方戏曲选》第二辑。

骂相　川剧胡琴折戏。又名《花子骂相》写宋代范丞相告老还乡，假托济贫沽名钓

誉。乞丐孙家二狂傲不拘，善于说诨，往求周恤，赏给斗米百钱，入厨进餐，既醉且饱。寒儒吕蒙正去时，竟遭冷眼凌辱，一无所获。孙家二为抱不平，大骂范相，口若悬河，滔滔不绝，痛快淋漓，然后把他得来的钱米转送给蒙正。此剧语言幽默，引用了不少四书、五经词语，十分风趣，雅俗共赏。描写读书未成流落为丐的孙家二傲骨豪情，蔑视权贵，轻财重义，放浪于形骸之外，令人拍手称快。孙以襟襟丑应工，属于讲口戏。注重口齿流利，谐而不谑，丑中见美，趣味隽永。是王国仁的拿手戏。王国仁演出本，在传统基础上进行加工后，词语畅达，富有文采；嘲讽犀利，庄谐并举，戏中孙家二向范丞相赞词，用祭奠式，高唱善书调代祭文调；骂范丞相眼瞎耳聋，自不知丑，不懂装懂，丧心病狂，每句的最后一字用打击马锣、大钹、堂鼓、大锣谐音，分别奏出："聋"、"丑"、"懂"、"狂"别出心裁。周裕祥亦擅长此剧。省文化局录相室录有周裕祥的《骂相》资料片。王国仁演出本1962年由中国戏剧出版社选入《川剧喜剧集》。

哈热巴　德格藏戏传统剧目。又名《狮王的故事》。取材于《丹珠子》(大藏经)佛本身的故事。写释迦牟尼成佛前，降生在一个寂静、偏僻、人迹罕见、长着茂密的树木、花草，有河流、瀑布、悬崖峭壁，地势险要的地方为哈热巴(神话中的八足狮子)。他威猛神逸、力大结实、性情善良、不伤害弱小动物，食树叶、野草、喝饮清泉。这个地方的国王叫泽雍拉戈，喜欢狩猎，一天，他骑上好马，身挂弓箭，带着随从来到这里。国王看见了狮王哈热巴，立刻取出一支利箭压在弓弦上，急忙朝狮王越过的方向追去。追到断崖处，马突然停止奔驰，国王跌下深谷。狮王回头看时，只见马而不见人，于是走回来，看见国王已跌下深谷，顿生爱怜之心，走到国王面前对他说："大王跌入深谷受伤没有？我是这里的动物，你是水草的主人，不必惊慌，请你放心，我可以救你出谷。"说完，狮王让国王骑在背上，迅速离开了深谷。国王得救，心里既高兴又羞愧，对狮王十分敬重，并保证今后不再狩猎和伤害动物。当大臣和随从找到国王时，国王讲述了他的经历，并令大臣当众公布"从今后不准任何人伤害动物，严禁狩猎，对认真执行命令者给予奖励"。此剧宣扬佛法，教人以德报怨。结构使用单线直叙，无曲折跌宕，属神话传说戏。剧本叙多词少，类似说唱故事。狮王与国王的一场戏，虽没有什么演唱，但由于唢呐紧密伴奏，动作形象，其意思仍让人一目了然。狮王的演唱，唱腔典雅高亢，使人肃穆起敬。以前《哈热巴》一剧演出时，狮王的形象尤似龙的形象。身子披鳞尤似麒麟。清末民初，德格土司多吉生格(意为执法的狮子)将龙身改为狮子的形象。

幽闺记　川剧高腔传统剧目。故事见元代关汉卿杂剧《闺怨佳人拜月亭》。叙金兵入侵，王尚书之女王瑞兰与母相偕逃避兵祸途中失散。瑞兰只身无依，偶遇逃难中与妹妹失散的书生蒋世隆，风雨共伞，相偕而行，遂逐渐产生爱情，于旅店中成亲。蒋瑞莲与兄失散后，途遇王瑞兰之母，被收为义女，相依而行。王尚书在旅店中巧遇王瑞兰，以门户不当为由，强迫瑞兰抛下病中的世隆，随己回归。王在驿店中又遇其妻及义女瑞莲，一同返家。

瑞兰思念世隆，幽闺深夜焚香拜月，寄托情思，为瑞莲发觉，问清原由，姑嫂相称。后世隆高中状元，皇上赐婚，终与瑞兰喜结良缘。

剧中运用喜剧手法表现悲剧冲突。其中《踏伞》构思奇妙，剧情发展自然而多趣，语言通俗、俏丽，唱腔表演均甚丰富。《双拜月》的唱词多不入韵辙，却节奏丰富，具有另一种韵律美，为川剧剧本所罕见。运用〔香罗带〕及其它相近曲牌演唱，充分发挥彩腔的表现力，与“帮、打、唱”紧密结合，吐露少女心声，点染幽闺夜月，情境交融，如诗如画。1951 年，重庆又新大戏院改编组整理演出《抢伞》一折，更名《踏伞》。1952 年，重庆实验川剧院整理全本。1956 年，胡裕华、李文杰、张衡再度加工修改，重庆市川剧院一团首演。艺术指导琼莲芳。导演胡裕华、李文杰。鼓师陆青云。萍萍饰王瑞兰，吴辉新饰蒋世隆，刘卯钊饰蒋瑞莲，陈玉俊饰王尚书。曾赴云、贵、京、沪等地演出。《踏伞》载重庆人民出版社 1961 年出版的《四川地方戏曲选》。《请医》、《双拜月》两折，载四川人民出版社 1982 年出版的《川剧传统喜剧选》下集。

拜新年　川剧灯调剧目。又名《驼子回门》。源于民间传说《瓜女婿》。写富而悭吝的窦家，生了个有残疾的低能儿，叫做窦相公，婚后带着新媳妇回娘家拜年。窦相公又驼又跛，担着礼物担子蹒跚上路，新媳妇憋了一腔怨气，小两口边走边吵嘴。窦根本不谙事理，一般的称呼、礼节均属茫然。新媳妇怕出岔子闹笑话，只好提前对他进行教授。哪晓得走进岳母的家，窦相公全乱了套。虽有新媳妇暗地从旁指点，窦相公回答却是差前错后，话不对题，闹出一场笑话。此剧结构简单，语言生动，笑料之中蕴藏严肃主题，成为经常演出的剧目，尤其春节期间，更受欢迎。王国仁、陈全波、刘金龙等，演窦相公一角都是能手，他们戏路各不相同，各有特点。

帮亲人　川剧弹戏小剧。雅安川剧团集体创作。写川西集山区贫下中农李二爸，将外甥整修新房需用的木板，为五保户赵婆婆建猪圈，从而与姐姐李大妈发生一场冲突。歌颂了李二爸助人为乐的高尚情操和“一个阶级一条心，阶级感情暖人心”的广阔胸怀。此剧生动朴实，具有浓郁的生活气息。音乐设计上进行了大胆改革，有机地糅进了当地民歌山歌，大大丰富了曲调，使唱腔清新动听。由雅安川剧团演出，邓先树导演。主要演员有刘天秀、邓学莲等。1956 年 10 月，参加西南区话剧地方戏观摩演出，受到好评。年底被选为参加四川省汇报演出团赴北京演出。中央人民广播电台、电视台曾为此剧录音录相。四川省川剧学校将本剧音乐唱腔作为该校弹戏教材。

香罗帕　川剧弹戏传统剧目。李行根据张宏恩、薛艳秋口述条纲加工写成。叙书生欧阳子秀接岳父信去赵家与蕊芝定婚，及至，岳父已外出公干，婚期延至秋后，岳母留他住在府中等候。子秀与蕊芝本不曾见面，一日，子秀得老家院相助来到蕊芝绣楼。赵夫人突至，蕊芝惊惶失措，将子秀藏在衣箱里。赵夫人强拉蕊芝去与秦姨妈拜寿，秦姨妈又强留蕊芝过夜。赵夫人回家在蕊之房中住宿，发现子秀，但“家丑不可外扬”，当其女儿归来时，她

自己藏进箱中，假充子秀与女儿戏耍一番，最后还是只得让子秀与蕊芝立即成亲。

此剧情节发展自然、合理，“针线”细密。主角赵夫人，介于“正旦”与“摇旦”之间，她的“十三点”性情表现出接近荒唐的行为，妙趣横生。1956年，重庆市群众川剧团首演于重庆。导演薛艳秋。主要演员周砚非、唐路明、王桂香等。1961年，重庆市川剧院在北京演出此剧，由许倩云饰赵夫人，秦淑惠饰秦姨妈，王世泽饰欧阳子秀，刘卯钊饰赵蕊芝。《剧本》1956年5、6月合刊发表了此剧剧本，后又收入中国戏剧出版社1961年出版的《川剧喜剧集》第一集和四川人民出版社1982年出版的《川剧传统喜剧选》上集。

香莲闯宫　川剧传统剧目《铡美案》中一折。全剧《铡美案》为弹戏，此折为高腔。写宋时，陈世美高中后，隐瞒已有原配，竟在京城招为驸马。陈父母死后，其妻秦香莲携子冬哥、女春妹来京寻访，得旅店主人相助，闯入木樨宫面见陈世美，动之以夫妻情，父子爱。但陈仍以富贵为重，且怕有“欺君之罪”，不肯相认。反诬香莲“冒充皇亲”将其逐出并遣韩琪追杀灭口，这是一出唱做并重的生旦戏。静环扮演秦香莲，陈淡然扮演的陈世美，都为观众称道。剧本载1960年出版的《四川地方戏曲选》第二辑。

秋江河　川剧高腔传统剧目。写新科状元岳俊书赴石首县上任，误上贼船。水贼贾宠杀死岳全部随从，正杀岳时，贾幼子苏生讲情，贾宠改将岳抛入江中。自己冒名去石首上任。岳之书僮三清，途中因事重返家中，后到石首方知有变，乃假意从贼，充任衙中师爷。岳俊书被渔女李倩倩救起，问明原委，委以终身，将其兄李汉蛟之刀赠之作信物。岳带刀去县衙，被贾诬为杀人凶犯入狱。在三清的筹划下，始将一伙水贼擒获，岳俊书全家团聚。此剧中贾宠作贼时，无所顾忌地作恶，行动敏捷，能言会道，脸谱用“豆腐干”形；当其冒充官员以后，深恐露出真象，因而行动迟缓，语言呆滞，脸谱改为“猪腰子”形。这些处理，颇具特色。据说，前辈名丑王觉侠饰演贾宠有独到之处。1956年经过剧目鉴定以后，对剧本作了整理，1957年作为内部资料印发。

秋收时候　康巴藏戏剧目。朱丹编剧。叙1962年，巴塘生产队掀起秋收竞赛高潮，社员郎加好吃懒做，受到队长巴桑和妹妹拉姆的批评。地主恶札乘机以女儿为钓饵，要郎加毒死耕牛，郎加不从。恶札以郎加曾给叛匪送过粮食为口实要挟，郎加亦不从，将毒药丢在地上。此时，被郎加的妹妹，武装自卫队员拉姆发现，从树后跑出，拾起毒药。恶札见阴谋败露，拔出短刀，企图刺杀拉姆，拉姆与之搏斗，并高喊：“恶札杀人！”生产队长巴桑闻声带民兵及群众赶到现场，地主恶札终于被擒。1964年参加“四川省少数民族群众业余文艺观摩演出”，获特别奖。益西甲措、朱丹导演。

修不修　川剧高腔小戏。杨永福编剧。写李云芝同他父亲抬了一部柴油机来修理，正巧遇着余科长。余见云芝是个老实农民，又急于修好机器，便乘机向她索取烟、酒、鸡、肉。言谈中，云芝发现余科长正是自己未来的公公，便将计就计，诙谐地对余进行批评。而余却认为是“大鱼不上钩”，于是强索硬要。最后余科长与亲家、儿子和未来的儿媳妇四人

对了面，羞得他无地自容。1978年温江地区川剧团首演于温江。萧方云导演并饰余科长。吴辉饰李云芝，黄本才饰小余，彭朝孝饰李队长。司鼓马炳章。舞美设计甘和兴。1978年获温江地区剧本创作一等奖。同年参加四川省文艺调演，获创作二等奖和演出奖。1979年参加中华人民共和国建国三十周年献礼赴京演出，获文化部创作三等奖。剧本发表于《都江文艺》1979年戏剧增刊。1980年辑入四川人民出版社四川省获奖剧目集《春晓》。

皇帝梦　京剧剧目。张力编剧。写辛亥革命后，窃得中华民国大总统职位的军阀袁世凯，企图复辟帝制，倒行逆施，激起全国人民义愤，各地纷纷反帝倒袁。袁之家庭也引发出各种尖锐复杂的矛盾。袁的长子袁克定和周洪等姨太拥袁称帝，夫人于氏和次子克文、二女儿淑顺等，则极力反对。新华宫女官长沈婉兰和袁之义侄孙袁瑛，还参与了揭露袁世凯向帝国主义卖国求荣的秘密勾当；并暗置炸弹对袁行刺。袁世凯内外交困，终在蔡锷护国军北征讨袁，各省纷纷响应的情势下，仅做了八十三天的皇帝，便身败名裂，积疾而亡。剧本以闹剧的手法，讽刺袁党狼狈为奸，争权逐利的丑态；抨击以袁世凯为首的封建帝国思想和反动本质。在祝贺即将登基的除夕华宴上，克文唱曲苦谏和于夫人挥杖开打的《闹宴》，及"开国大典"时，众姨太于金殿之上当着文武百官大吵大闹的《争封》两场戏，均具有强烈讽刺效果。1981年元旦，由重庆市京剧团首演于重庆。温福棠导演。陈光正、沈启和音乐设计，马泽生舞美设计。厉慧福、李慧来饰袁世凯，袁莉莉饰于夫人，卞培兰饰沈婉兰，王锦声饰袁克定，宋承新饰周姨太，杨金枝饰洪姨太，张长青饰袁英，陈文诗饰袁克文，陈慧君饰徐世昌。何有智饰梁士诒。王福在饰段芝贵。

皇帝与妓女　川剧高腔剧目。徐文灋根据宋之的同名话剧改编。分上、下两本。叙北宋末年，金人屡犯中原。亡国之祸，迫在眉睫。名妓李师师，才华出众，艳名震动汴京，宋徽宗十分宠爱，时常微服密会。提辖吴革，青年英俊，正谋勤王之师，以御金人入侵，常与师师纵谈国事，两人相近，暗有婚约。某日，师师送别吴革去陕西归来，正遇张邦昌、李邦彦、范琼、徐秉哲四大臣在院中恭候多时，争先恐后，献媚奉迎。师师佯装醉态，尽情戏弄，笑骂是"鬼狗浆糊，一塌糊涂，误尽天下苍生"。春红报知圣驾到来，师师急将四臣掩藏。徽宗来后闷闷不乐。李师师知其有心事萦怀，遂安慰猜测，但都未猜中。徽宗便将官中道士林灵素与韦妃通奸，被他当场捉获情景，向师师详述，并无意中将四臣由帷幕、床帐等处分别拉出，君臣见面，狼狈不堪。主战派李纲与主和派张邦昌等，在金殿展开激烈争辩，徽宗犹豫难决。急报奏来，金兵逼近京城，徽宗趁机假言旧疾复发，难理朝政，取出玉印，揭下皇冠，交与太子钦宗执掌，假意呻吟而去。太学士陈东和起义军首领李宝等，分别率众齐集午门，要求朝庭出兵抗敌。李宝怒击"登闻鼓"，迫使钦宗出宫相见，允许派兵出战。不久，汴京陷落，徽、钦二宗被俘囚禁，李师师院中亦被汉奸范琼洗劫一空。李宝保存部分兵力，掩伏民间，吴革潜入汴京后，与李宝合谋"元宵起义"，又命王蛟暗向李师师告此密信，要她等待胜利。不料此前徽宗在李师师处学练歌舞时，师师不慎将"元宵起义"泄密于徽宗，徽宗

又不慎泄密于范珺，元宵之夜，金营花厅张灯结彩，师师与徽宗各率男女献舞。突然吴革、李宝被押进客厅，被判死刑。师师方知系由自己泄密，酿成大错，悔恨交集，拔剑自刎。金兀术正得意时，急报河北义民连营数百余里，杀进汴京，金大惧，传令撤兵。此剧连演四十余场，剧中试探性地进行了高腔音乐的一些改革。新谱乐曲与传统舞蹈结合，对塑造李师师和孤群狗党的大臣们的形象，起了极好作用。1950 年冬，由成都市实验川剧团首演，李青导演，夏阳音乐设计。阳友鹤、邓渠如、廖静秋饰李师师，静环饰春江，曾荣花饰吴革，蒋俊甫饰宋徽宗。剧本失散。

禹门关　川剧弹戏剧目。又名《八郎带镖》。取材于《杨家将》和民间传说。写宋时，辽邦王英兴兵犯界，攻占禹门关，杨继业欲进兵夺关，养子八郎延顺(原名王金)阻令，谓辽兵据关坚守，正好以逸待劳；但不战而退，必有诡计。继业骄矜轻敌，不讷诤谏，七郎延嗣火上浇油，继业盛怒，将八郎逐出军营。继业进兵，果中敌计，正危急间八郎不计个人恩怨，身无盔甲冒死来救，继业脱险后愧悔莫及。八郎中镖身亡，临终前推荐孪生兄弟王银入营，一则可以破敌，二则可以冒充八郎去见佘老太君免其伤心。七郎负疚请令去访王银，路遇杜金娥结为夫妇。后七郎偕王银、金娥回营，大败辽军。

此剧是川剧常演剧目，是武生、老生(或花脸应工)重头戏。花脸唐彬如、徐文翰(小财神)，生脚杨肇安、刘桂藩、武生李侠林、秀华、夏良平等均擅长。1953 年，第三届中国人民赴朝鲜慰问团第三分团第二演出团在朝鲜演出多场，以其感人肺腑的爱国主义精神，反骄破满的认识作用，博得广大将士的热烈欢迎。1961 年，重庆市川剧团在首都演出此剧。《剧本》月刊发表了夏良平、杨肇安整理演出本。1962 年，李行根据李侠林、胡漱芳口述传统剧本作了较大的修改，补写“联姻”一折，由重庆市川剧院首演。李文杰、夏庭光导演。萧又和、夏庭光饰王金，刘桂藩饰杨继业、萍萍、佘果冰饰杜金娥，李侠林、鄢俊鹤饰杨延嗣。此剧本被北碚川剧团，九龙坡川剧团及省内许多剧团采用。

美洞房　川剧高腔传统剧目《风筝误》中一折。源出清代李笠翁十种曲中的同名剧目。写詹承武妻梅氏，有女爱娟，貌丑无才。其妾柳氏，有女淑娟，貌美多才。因误拾题诗风筝，爱娟假冒淑娟之名，夜约书生韩琦仲私会，韩见她貌丑而又粗俗不堪，遂怅然而去。不久，韩生高中状元，养父戚辅臣为他聘娶淑娟。韩生以为淑娟即昔日之丑女，本不愿意，又恐伤养父之心，乃假意应允，婚后再思对策。成婚之夜，淑娟面带羞涩，以扇遮面。韩生更以为真是那夜之丑女，遂不与同寝，独卧邻室。淑娟疑惑不解，实告母亲，柳氏向韩生细问其情，韩生遂将往昔淑娟私约幽会之事原本说出，拂袖而去。柳氏盘问淑娟，淑娟否认有此丑行。经过反复推敲，柳氏悟出此中疑窦。于是又复问韩生，今夜在洞房中可曾见过女儿容貌？韩生答云早已领略，何必再看。柳氏叫淑娟出堂相见，淑娟仍以扇遮面，韩生面带不悦之色，将淑娟遮扇撤去，勉强一看，突然惊狂，并非丑女而是天仙，遂手舞足蹈，不住向柳氏、淑娟认错、谢罪。一场误会风波，方始平息。

此剧全本已辍演，常演者只《丑洞房》(原名"闹婚")、《美洞房》(原名"诧美")二折。《美洞房》是川剧正旦，小生讲白做工重头戏，陈碧秀演柳夫人一角，与韩琦仲几大段"辩理"对白时，仪态大方，威而不猛，语气庄重，严而不露，同行折服，观众赞誉。

炮火连天　川剧高腔剧目。魏明伦等编剧。写"文化大革命"中，某公社以革委会主任华子鹏为首的"无产阶级革命派"，围绕"农业学大寨"中应抓阶级斗争为纲，还是应以兴修农田水利为纲这一主要事件与"党内走资本主义道路的当权派"县革委主任刘禹平、公社党支部书记白素秋等进行了一场夺权斗争。1976 年 5 月，自贡市川剧团以此剧参加四川省"农业学大寨专题调演"。在成都演出后，四川省文化局通知该团待命上京演出此剧。因"四人帮"被粉碎未成此行。

洪江渡　川剧高腔传统剧目。源于传奇《江流记》。写唐代，陈光蕊随带夫人殷满堂，乘船赴洪洲上任，水贼刘洪将陈打下江心，逼殷为妻。满堂为保腹中之子，以待日后寻机复仇，忍辱应从。刘洪便假冒陈光蕊之名，前往洪洲为官，并威胁满堂不准泄露秘密。后来，殷满堂生下一子，恐遭刘洪杀害，暗修血书连同婴儿置于红漆匣中投入江中，顺水飘流。幸为金山寺长老发现，收养为徒，取名江流。十年以后，江流去州衙化缘，被殷满堂认出，次日即以布施衣帽为名到金山寺询问长老。对证血书，母子相认。江流遵从母命，往京城告知外祖父殷开山。殷开山亲赴洪洲，擒拿刘洪正法。陈光蕊落水后被龙王搭救，留居龙宫。刘洪被斩之后，龙王送陈到洪洲，一家团圆。此剧常演金山寺认子一场，以唱为主，人情味浓，颇能吸引观众。剧本载《川剧鉴定演出剧本选》第九集。

活捉石怀玉　川剧高腔剧目，又名《石府惊魂》、《峰翠山》或名《淮河渡》中一折。源出《聊斋》中的《武孝廉》。写武孝廉石怀玉进京赶考，途中呕血垂危，幸遇狐女莲娘吐珠相救，得以不死，并结为夫妇。后石怀玉高中状元，招赘郡马，竟心生毒计欲将莲娘杀害。莲娘知怀玉丧心病狂，无可挽救，只好断绝旧情，幻化鬼魂来至官邸，夺回从前所赠疗疾丹珠，置怀玉于死地。此剧发挥了川剧帮、打、唱、做等特点。剧中以小生的戏最重，有唱有做，加上特技运用，更加强了对人物的心理刻画。为表现石怀玉在睡梦中同被自己杀害的胡莲娘见面，心怀鬼胎，深感不安，借助于燃烛、灭烛、梭台口、捉影子、变黑脸等手法，突出了他魂飞魄散，急于逃命的狼狈丑态。



剧本情节完整，既能触发观众的好奇心理，又创造出引人入胜的艺术境界。擅演石怀玉者很多，但以"面娃娃"(即彭海清)最为人所称赞。中年演员蓝光临秉承师传，表演出色，深受

观众欢迎。四川省川剧艺术研究所存有藏本。

绛霄楼　川剧高腔传统剧目。叙明代正德年间，杭州武承业，纪翠英伉俪情深，承业投身军旅，翠英不幸陷入娼门。武宗皇帝荒淫失政，自号神武将军，巡幸江南，微服入留春院，热恋翠英，乐不思归。徐老太傅率文武群臣赴江宁迎帝回宫，武宗携翠英登绛霄楼校阅御营兵马。翠英见一军卒酷似其夫承业，于是趁皇上赏赐士卒军衣之时，刺血修书藏于衣内，向承业传送信息，承业险些因此获罪。金殿上，翠英得徐老太傅相助，迫使武宗退还有夫之妻，重获团圆。此剧常演《登楼观兵》与《金殿还妻》两折。以旦脚、生脚为主，重在唱功。《登楼观兵》中纪翠英有大段唱词，由于河道不同，一为"青城"辙，一为"由求"辙。前者以旦脚黄佩莲，生脚清河君（彭馥初，粟友）；后者以旦脚筱蕙芬、生脚张德成具有代表性。三十年代，上海百代公司曾分别录制黄佩莲，筱惠芬《绛霄楼》唱片，畅行于一时。剧本载《川剧鉴定演出剧本选》第十一集。

班超　川剧高腔四大本之一。又名《投笔记》。源于明人邱琼山的同名传奇本。叙汉时，班超家境清寒，契友徐干荐班超给校尉任尚抄写册籍，任尚不予礼遇，小吏陈直有意挑剔，班超愤而投笔，被逐回家。班超向无极道人问卜，道人告以窦固正募志士，班超往投效。窦固试其才，名列第一，授武状元大司马，郭恂名列第二封参谋，带领三十六将平服西域三十六国。西域善鄯国王命元帅兜题与班超会谈辩论，知班超有奇才，欲以花花格登（公主）赘班超为定禄赞（驸马），班超不允，国王怒，派兵围苏罗城，暗约麂蠡王马松以十万腾州兵夹攻，班超用火牛阵大破强敌，麂蠡王死。众酋长乞降。中秋佳节，班超望月思乡，命郭恂回朝报捷，并寄书慈母。善鄯王行反间计，一面派汉室降官李邑率众胡姬侑酒，以美色诱惑班超归降；一面造谣谓"班超已降，娶胡女"。汉帝命任尚勘问班超母、班超妻，徐干赴公庭竭力申辩，为之求情。郭恂送家书至，班超母命邓氏赴京寻班超妹班昭，上书朝廷准班超回国。徐干往访班超，责其不忠、不孝、不义，班超依理答辩。圣旨到，以徐干为中郎将代班超留西域，班超到玉门关接替任尚职务。此时，陈直已任首领官，恭迎班超请罪，甘受杖责。班超改派任尚出使西域。班超荣归，一家团聚。

此剧有高腔曲牌〔锦堂月〕、〔皂角甘州歌〕等三十余支，并有昆腔曲牌〔灯蛾犯〕〔念奴娇序〕等十六支。角色以正生为主，正旦、老旦并重。中华人民共和国成立后，此剧已少有演出。剧本载四川人民出版社 1958 年出版的《川剧传统剧目汇编》第三集。

荷珠配　川剧高腔传统剧目。李文韵、李净白根据赵炳林（八岁红）口述本整理改编，李净白执笔。故事源出《缀白裘》里的《衣珠记》。写丹凤县员外金三官嫌贫爱富，欲将早年丧父而贫困的未婚女婿赵鹏赶走，令女儿贞凤嫁给豪伸黄龙滚。丫鬟荷珠见义勇为，与仆人赵旺商议，以卖身银救助赵鹏上京赴考。事被管家窥见，告知员外，金三官得知此事，强抢了荷珠的赠银，将赵鹏逐出，并欲转卖荷珠，幸得赵旺暗中救护，荷珠逃出府去。后丹凤县遭兵灾，金三官偕王兴、赵旺逃难，途中金三官所带财物被王兴拐走，只得依靠赵旺

乞讨糊口。荷珠流落京城，病倒在状元府前，被赵鹏误认为贞凤小姐，接进府去，并拟择吉完婚。金三官得此消息，伺机进府企图赶走荷珠，将贞凤嫁与赵鹏以享富贵。赵旺愤然揭露了他的丑恶行为，并亲自为媒，使赵鹏、荷珠结为夫妻。

川剧老本《荷珠配》又名《耍凤冠》是一出瑕瑜互见，封建糟粕较多的剧目。语言、表演均有低级庸俗之处。改编本着重在思想内容上剔除其封建性糟粕，成功地塑造了荷珠这个有骨气的劳动妇女形象；发展了赵旺的善良性格，使他成为一个朴实憨厚、急人之难、机智幽默、乐观风趣的人物。在语言文学上，恰当运用谚语、寓言，使之具有鲜明的地方特色。有的情节的处理匠心独运。如：逃荒时县官为乱兵劫持，却两脚夹着包袱不放，被拖着下场；王兴包袱被抢，捡起来的竟是一个讨口饭碗和一根打狗棍。

整理改编本1960年由重庆市川剧院首演，导演周裕祥，鼓师李世仁。许倩云饰荷珠，李文韵饰赵旺，刘又全饰赵鹏，赵又愚饰王兴，五龄童饰黄龙滚，冯文澄饰金三官。1961年3月，该剧进京演出后，田汉和陈毅曾先后在中国剧协和中南海紫光阁召开座谈会讨论此剧，整理改编者吸收各方面意见后，又对剧本进行了修改。定稿的演出本发表于1961年重庆人民出版社出版的《川剧选集》，并收入1982年四川人民出版社出版的《川剧传统喜剧选》。

桃花扇　川剧高腔剧目。林维淦根据孔尚任同名传奇改编。写秦淮河名妓李香君蔑视权奸，富贵不淫，威武不屈与复社名士侯朝宗相爱。侯朝宗为避阉党余孽阮大铖的诬陷，无奈与李香君暂别他去。李香君日夜思念朝宗，苦无信悉。时值清兵南下，李香君等逃至栖霞山葆真观内，并托人探听侯朝宗下落。三年后，李香君突闻侯朝宗来葆真观，喜不自胜，急出迎，却见侯朝宗身着清人衣冠，已是清廷官员，于是大失所望，悲愤之余，将侯朝宗奚落一番，毅然分手。1955年，四川省川剧院二团首演于成都。导演刘成基、阳友鹤、唐剑青、熊正堃。竞华、周学如饰李香君，周文凤饰侯朝宗，唐笑吾饰柳敬亭，胡小凤饰李贞丽，薛绍林饰杨龙友，辛大全饰马士英，竞艳饰郑妥娘，刘金龙饰阮大铖。成都市川剧院退休演员唐剑青收藏有此剧剧本。

破铁券　川剧弹戏剧目。黄宗池、刘双江根据关汉卿杂剧《包待制智斩鲁斋郎》改编。叙宋时，开国元勋之家均有御赐的“铁券丹书”。持有“铁券丹书”的鲁斋郎，撤换了意欲审理他不法行为的县令张贵，抢走了张贵妻弟李光的新娘王桂兰，杀死李光，打瞎李母双眼，并责令张贵献妻。包拯出巡途中私查暗访，在凌云山见着已成道士的张贵和李母，得知鲁斋郎的种种不法行为，回京后便将鲁斋郎拘捕欲斩。但鲁斋郎家有“丹书铁券”护身，刑部尚书赵苟钦，又从中作梗。仁宗皇帝也不愿违犯先皇遗训，竟命包拯将鲁斋郎释放。

为此，鲁斋郎更加嚣张，竟将张贵之妻截肢断臂弃于南衙，此事更加激怒包拯，得其夫人之助，将“鲁斋郎”改名“鱼齐即”，取得仁宗批准，铡死鲁贼，大快人心。皇帝也只好不了了之。此剧情节紧凑，行当齐全，唱做并重。1980年，成都市川剧院二团首演此剧于成都，

继之在重庆、遵义、贵阳、桂林、广州等地上演，颇受欢迎。导演周春和、张正濂、黄宗池。音乐设计杨为、韩争、谢高龙、罗守光。司鼓何芝禄、卿山富。操琴刘成功、罗守光。主要演员：文常云饰包拯，周春和饰鲁斋郎，颜永涛饰包夫人，万家明饰张贵，李云珠饰张妻，张正濂饰李光，刘泽香饰王桂兰，林其彬饰李母。剧本发表于《剧作》1980年第一期。

破潭州　川剧胡琴剧目。又名《熊香阁》。黄吉安编剧。写南宋时，蒙古大兵入侵，襄阳守将吕文焕等献城迎降。潭州镇抚使畏逃，以提刑使李芾升充镇抚使。时蒙将阿里海牙摆师数万来攻，带领三千士兵，芾慷慨登城，誓死御敌。副将沈忠射毙敌军师，蒙军溃败。芾复传谕峒苗助战，内外夹击，声威大振。不料峒苗叛变，芾左臂负重伤，蒙军又决潢水灌城，加之城中粮饷早已告罄，情况十分危急。除夕之夜，芾设白水宴会群僚，共明心志、壮烈殉国，绝不降敌。芾于熊香阁泣恳沈忠杀其妻、女、幼子，积薪自焚；沈忠归家晓妻儿以大义并手刃妻儿后自刎而死。潭州阖城殉国，无一降者。阿里海牙入空城，目击壮烈之举，肃然起敬，下马膜拜。此剧宣扬民族英雄李芾正气磅礴，壮烈成仁，十分感人。全剧“黑白”一韵到底，词句雅洁。李芾一角属靠架生脚，既有不少开打场面，又有前西皮，后二簧大段唱词。杨肇庵年轻时演过一次，认为太吃力，以后即未再演。1957年，成都市川剧剧目鉴定办公室再度整理，由严树培执笔，成都市新光川剧团演出，青年生脚王行义饰李芾，青年武生袁文林饰沈忠，评为优秀剧目。黄吉安原著收入《川剧传统剧目汇编》。

捉子都　川剧弹戏传统剧目《破许城》中一折。事见《东周列国志》第七回，写郑庄公兴兵伐许，聚集诸将于较场。亲悬“奉天讨罪”大旗于战车上，并用铁索绾之，传令：“有能执令夺车者，当即拜为先锋。”老将颖考叔首先夺得大旗。公孙阏(即子都)忌恨在心，在攻占许城时，颖考叔举旗先登城楼。子都恨其连夺己功。于是暗发冷箭，将颖考叔杀害，抢占功绩。庆功会上，子都忽见颖考叔冤魂不散，前来索还命债，不禁惊恐万状，自扼喉头喷血死亡。此剧主要通过基本功和特技来展示人物，如颖考叔的取旗夺车，子都的喷血变脸等等。老本演出带有“报应循环”迷信色彩。现已改为子都内心恐慌，精神失常而死，保留了表演的特色。前辈武生擅演此剧者颇多，曹俊成穿高靴，被活捉时甩帽、飞披、喷血、变脸一气呵成，难能可贵。周绍伯则以干净、利落著称。青年武生演员谢跃虹在继承传统的基础上，又吸取京剧的表演特点使此戏有了新的发展。

顿月顿珠　康巴藏戏剧目。内容见《说不完的故事》(又名《尸语的故事》)叙印度地方有一个桑岭国，国王叫巴拉德瓦，娶妃贡桑玛，生了一个王子叫顿珠。顿珠王子聪慧过人，自小深受国王喜爱，顿珠五岁时其母去世。国王又娶了一个民女为妃。生下一子，起名顿月。这个王妃见大臣和人民都拥戴大王子顿珠，怕自己的儿子，不能继承王位，必将失去权势。她装病，诬陷王子顿珠。说顿珠乃是妖魔，害死了母亲，现在又使她得了重病，将来还会迫害国王。国王听信了她的话，把顿珠流放到边远的廊沙去。弟弟顿月与哥哥感情甚笃，闻讯后偷着和兄同往。因为顿月年幼，路远缺食，又饥又渴，途中死在一个山沟中。顿

珠把弟弟的尸体放在一棵檀香树下，便翻过十三座大山，向前流浪着，后来投奔一位喇嘛做弟子。不过，他思念弟弟，终日愁眉不展，喇嘛得知详情，便同顿珠一道去寻找顿月的尸体。他们到原先放尸体处，已无遗骨可寻，原来已被仙人救走。而离此不远有一个叫郭恰的国家，国王听信巫师计谋，每年要抓一个龙年生的小伙子祭祀海中龙王。顿珠无意中说出他是龙年所生，传到国王耳中，被国王派人从喇嘛那里捉了去祭海。顿珠到龙宫后，陈述个人经历。讲解和平友爱，感化了龙王，发誓不再吃人，并送顿珠回到喇嘛处。国王郭恰觉得顿珠祭海有功，但又觉对不起喇嘛，便请喇嘛进宫供养。顿珠也化妆与师父同行，在宫中，被风吹落了化妆的面具，公主认出是自己一见倾心的顿珠后，国王把公主嫁给顿珠，并让位给顿珠。顿珠继承王位后，仍十分思念弟弟，派人四处找寻，终于找到了顿月，兄弟二人生活在一起非常快乐。后来兄弟两人想念父母，便带兵回国看望父母。巴拉德瓦也十分高兴把王位让给顿月，顿珠仍回郭恰去当国王，兄弟二人和睦友爱，两国臣民也相亲相爱。

此剧着力颂扬兄弟二人的情谊，情节曲折、引人入胜。早年剧中表演时有杂技、伴奏六弦琴，今皆失传。由于演出时断时续，后来艺人演时除仍保留了原“迥巴”一些唱腔外，溶入本地山歌，民间舞蹈，已不全似“迥巴”派风格了。（“迥”意为兄弟，是“顿月顿珠兄弟”的简称，“巴”意为演兄弟顿月顿珠的人），甘孜藏戏艺人于二百年前在后藏习迥巴派在本地演出。版本有德格印经院的木刻本和各地流传的手抄本。

柴市节　川剧胡琴剧目。黄吉安编剧。原剧共四折，《柴市节》是末折。故事取材于《宋史》及清人蒋士铨《冬青树》。写宋末丞相文天祥以文臣起兵抗元，在五坡岭兵败被俘，囚于元朝上都，时逾三载，经元人百般威胁利诱，终不肯降。临刑前，宋降臣留梦炎又奉命去至刑场，假祭奠之名，卖弄唇舌，文天祥视死如归，不为所动，从容就义于柴市口。

此剧是黄吉安的代表作，词藻文雅，用典讲究，结构慎密。文天祥对留梦炎投敌说降极为鄙视、愤慨，但处之泰然，言谈举止正气凛然。留梦炎明知投降为人所耻，还要挖空心思，强词夺理，劝说别人步其后尘；明知文天祥不会投降，却又抱着一丝幻想，其鄙劣心理，无耻言行，被刻画得入木三分。

中华人民共和国成立初期，重庆以此剧为整理修改传统戏首批试点剧目之一，由贾培之、周慕莲、周企何和新文艺工作者王向辰，对此剧作了反复研究，审慎修改。1951年由重庆市实验川剧院首演，贾培之饰文天祥，周慕莲饰文夫人，周企何饰留梦炎。其后，此剧曾在北京公安部礼堂向中央领导人演出。

此剧系贾培之代表剧目之一，周企何扮演的留梦炎很有特色，王朝闻曾撰文称赞周企何演此角不重外形丑化，而是“坏在骨子里”。原本载《黄吉安剧本集》下册，贾培之等整理本在重庆《观众报》发表后，辑入《四川地方戏曲选》第四辑，《川剧选集》。

晏婴说楚　又名《入楚南》。川剧高腔传统折戏（也有唱“胡琴”的）。取材于《东周列国志》。写楚灵王吞陈国灭蔡国，国威大振。齐景公畏楚势强，差上大夫晏婴为使，前来楚

邦纳聘修好。楚灵王知晏婴身高不满五尺，而贤名早播于诸侯。乃与群臣计议，欲借此机会轻慢凌辱之，以更张楚国声威。晏婴抵楚，面见楚灵王。当廷与楚官员答辩，口若悬河，雄才令众惊服。楚灵王遂以厚礼相待，不敢再加歧视。此剧是袍带丑的功夫戏之一。晏婴须下蹲用"矮身法"，但气度雍容，不卑不亢；向楚王进言并与群臣争辩，均用大段唱腔，轻重缓急，变化多端，有理有节；把一个身矮而才高胆壮的贤臣形象，塑造得可敬可亲。此剧是周裕祥的"拿手戏"之一，深得其师傅三乾真传。剧本载四川人民出版社 1981 年出版《川剧传统折子戏选》第五辑。

哭桃园　川剧高腔传统折戏。又名《回都望兄》。故事出自《三国演义》。写张飞镇守阆中，惊悉关羽在麦城遇难，即回成都请刘备尽发西川兵马为关羽报仇，刘备许以秋后发兵。张飞责刘备忘了桃园之义，刘只得盟誓以明心迹。张飞星夜赶回阆中，限部将范疆、张达于三日内造成三千白盔白甲为关羽挂孝，违期则斩。范疆、张达知时限过严，万难完成，乘夜谋刺张飞。剑刃触颈，张飞以为蚊虫叮咬，用手猛拍，因而丧命。张飞净脚应工，剧中无唱词，全仗吼喊和性格化的语言塑造人物，使这一个莽张飞充满了人情味。名老艺人胡春甫擅演此剧，当其听到关羽噩耗时，在唢呐〔风入松架桥〕曲牌中放声痛哭，哭得很有特色，感人至深。剧本载四川人民出版社出版的《川剧传统剧目汇编》二十五集。

铁笼山　川剧高腔传统剧目《帝王珠》中一折，又名《斩杜后》。写元朝英宗皇帝老病垂危。意欲传子继位。大太子铁木耳被贬在外，不能承任。可是上大夫陈可贞等保皇次子彝留，大司马蔡中华等则保幼子朔元，继承王位。于是，金殿之上，争执不休。英宗因朔元年幼无知，决定传位于彝留。

英宗之宠妃杜月梅是蔡中华之表妹，二人早在宫外已通奸。进宫后旧情不断。事曾被皇太子铁木耳发觉，杜怕事暴露，进谗言贬走铁木耳。此次儿子朔元，未承皇位，杜后忌恨在心，为扫除朔元登基的障碍，竟将英宗毒死。二人又在宫中通奸，被彝留发觉，将御赐帝王珠悬挂宫外以示警告。于是，杜后要问斩彝留。不料，陈可贞等人已往铁笼山报知铁木耳。铁木耳当即率兵回朝擒杀杜后、朔元、蔡中华等叛臣，保彝留为帝。

本剧表演颇具特色。当铁木耳率兵回朝救出临刑的彝留之后，以毒死老王之罪将杜后之子朔元及奸夫蔡中华等斩首，使这位皇家贵妇的心灵受到很大刺激，顿成疯魔状态，竟在金殿之上大"卖妖娆"，把一个身为皇妃的女人的内心矛盾暴露无遗。铁木耳野心勃勃而又奸诈，欲诛杜后却又限于"母子"名分不肯下手，暗示部将牛乃成将杜杀死。碍于先皇遗诏，铁木耳只好勉强让彝留登基。

铁木耳闻报哭父时的"耍翎子"，见杜后时的"飞椅子"，以及杜后发狂时的舞蹈，都用夸张、泼辣的艺术手法来展示人物。

旦脚萧克琴、杨云凤扮演的杜后及武生张鑫培扮演的铁木耳均甚出色。阳友鹤饰杜后，曾荣华饰铁木耳曾在北京、上海等地演出此剧。

川剧剧目鉴定委员会曾油印《帝王珠》剧本。

铁冠图　川剧高腔传统剧目。故事见《铁冠图》传奇。写三关报警，崇祯派内监王忠前去督师。王忠不纳宁武关总兵周遇吉之言，擅自出兵，被擒，降闯王李自成，并允作内应。周遇吉与妻白氏拒降，乃撞城、坠城身亡。李自成兵逼北京，崇祯在文华殿观本，见一鬼物出现，令人追至通积库前隐没。开库寻觅，得《铁冠图》一轴，上有奇诗怪画。崇祯不解，回宫与周后共商应变之策，遂深夜微服出宫，私访国丈周奎，拟托东宫大事。崇祯偕宫监王承恩来到周奎府弟，见朱门紧闭。府内正开寿宴，笙歌聒耳，告急求援公文纷纷飘落门前，崇祯不得入府，乃转到五凤楼，撞响紫阳钟，闻钟声而来者仅有李国祯和已与王忠相约投奔闯王的宫监杜秩亨二人。李自成攻破北京，崇祯自知天命已尽，杀死公主，放走太子，令周后自刎，自己逃往煤山，写下血诏，上吊而死。王承恩寻至，亦殉忠于尸旁。李岩搜宫，搜出冒名公主的韩宫人，李自成见韩有绝色，赐与李岩为妻。花烛之夜，韩宫人趁李岩酒醉，将李岩刺死后自尽。李自成慕李国祯忠勇，命军师宋计较劝降，允其高搭芦蓬，杀王忠、杜秩亨祭奠崇祯。李国祯祭奠后触石身亡。时山海关总兵吴三桂闻报，素车白马，亲往清营求援，清主允借大兵十万，入关破闯。李自成登基之日，霎时雷轰电闪，认为皇天不容；又闻吴三桂领兵攻京，乃席卷明宫珠宝财物，败走陕西，自立为王。铁冠道人张静奉了玉旨，约来三皇、五帝、明太祖与崇祯游魂，同聚于太庙，说明天道循环，明室兴亡之事早已注定在“铁冠图”中。崇祯醒悟，太庙归位。

剧本中多处诬蔑农民起义军和领袖李自成，宣扬封建宿命论；但保存了成堂有特色的高腔曲牌，套打锣鼓牌子也很丰富。其中周遇吉的“阵别”、“尽忠”、崇祯的“夜探”、“宫别”、“写诏”，韩宫人的“刺虎”等折，在人物刻画、情势渲染、细节描写、曲牌组合、技巧运用（抖须、变脸、甩靴等）上均有独到之处，艺术上不乏借鉴意义，以擅演剧中崇祯著称的演员有宋书田（人称宋铁冠）、张德成等。

中华人民共和国成立后，此剧未公演，1956 年曾作为内部鉴定演出本：一为《铁冠图》（高腔），自李自成《祭旗》起至崇祯《写诏》止，共九场；一为《煤山记》（高腔，据张德成抄本），自李自成“拔营”兵发宁武关起至崇祯“煤山”上吊止，共八场。

1958 年收入四川人民出版社内部发行的《川剧传统剧目汇编》第二集中的剧本，自李国祯“奏朝”起至崇祯“归位”止，共二十四场。

乘龙错　川剧高腔剧目。王哲编剧。叙五代，北汉太师韩林勾结契丹，抓丁筹款，扩充实力，阴谋篡位。孪生兄妹欧阳俊、欧阳杰形貌相似，几如一人，隐居山中，射猎以奉老母。一日，地保领兵抓丁，兄长欧阳俊脱逃。妹欧阳杰冒名代兄被抓走。北汉公主荒野射猎，突遇猛虎。恰逢欧阳俊逃亡经过，射虎相救。公主见欧阳俊人才英伟，一见倾心。但欧阳俊逃亡心急，匆匆留名而去。公主回宫途中，遇抓丁队伍，见欧阳杰亦在其中，误认为欧阳俊，遂将欧阳杰带回禀告父王，招为驸马。洞房花烛，公主痴心相就，而欧阳杰系女扮男

装，有苦难言。最后，欧阳杰被迫吐露了实情，得到公主谅解，商定日后寻见兄长，代为撮合。韩太师本拟娶公主为儿媳，欧阳杰招为驸马，大遭韩林忌恨，数欲陷之于死地，未逞。韩林致密书于契丹，拟借兵谋篡，但密书被欧阳俊截获，阴谋败露，韩林父子及其党羽一并伏诛，欧阳俊与公主结为夫妻。

雅安川剧团1980年首演，导演罗志彬。音乐设计王明学。王静萍饰欧阳杰，杜光辉饰欧阳俊，王孝如饰韩林，钟惠聪饰韩奎，刘佩文饰公主。1981年，成都市创作、推陈出新剧（节）目调演，望江川剧团演出此剧，获一等奖。剧本由成都市文化局内部印发。

借亲配　川剧高腔传统剧目。原名《李春林借婆娘》。写商人张古董爱财如命，为贪图分到表弟李成龙亡妻的一半妆奁，将买回尚未成亲的少女沈赛花借与李成龙冒充新妇，同往李亡妻岳家索得妆奁。是日，李成龙、沈赛花在岳家因暴风雨所阻未归，张古董疑虑顿生，赶去探视，途中偏遇醉汉纠缠，被困于瓮城之内，翌晨，张赶到王家，与李成龙之岳父王老富口角，斗殴，到县衙告状。县官成人美以张古董贪财图利，惹事生非，且不该老娶少妻，判沈赛花嫁与李成龙，张古董只落得人财两空。

此剧有卧龙桥坊间木刻本，情节简单，文字粗俗。1956年剧目鉴定时，范光翔整理加工。整理本着重刻画了张古董的悭吝、贪婪。成人美的诙谐、正直、演出中妙趣横生。1956年成都川剧团首演。一笑饰张古董，黄影饰成人美，易征祥饰李成龙，萼瑛饰沈赛花，陈禹门饰王老富，静环饰王妻。1957年，四川省川剧院在重庆上演此剧。蒋俊甫饰张古董。文艺界誉他是"活的张古董"。中华人民共和国建国十周年大庆，四川省青年川剧演出团携此剧晋京献礼演出，并曾在广州、海南岛、上海等地公演。

四川人民出版社1957年及1980年两次出版此剧单行本，并收入《四川地方戏曲选》第一辑。

射雕　川剧弹戏传统剧目《梵王宫》一折。写元朝，安西王之妹耶律含嫣借其嫂庹氏去梵王宫为福通长老祝寿，途中遇见猎手花云箭射双雕。含嫣见花云年少英俊，武艺超群，顿生爱慕之心，直言不讳地向其嫂提出要嫁给花云。庹氏以门第不当为由，将含嫣携走。此剧的处理手法别致：含嫣与花云一见钟情、呆呆对视时，庹氏把二人相对的目光牵成一条看不见的"线"，挽成结，弹之有声，牵动此"线"时含嫣和花云的身躯亦随之摆动。花云去后，庹氏偕含嫣乘车去梵王宫。有胡须的车夫（花云兼演）前来推车，但含嫣上车时，车夫的胡须不见了，仍是花云原貌；拉嫂嫂去看时，却仍是个有胡须的车夫。忽老忽少，亦真亦假，把耶律含嫣爱恋花云的心情刻画的活灵活现。此剧的唱腔丰富、舞蹈优美，常见于舞台，并被列为教学剧目。《四川地方戏曲选》第三辑载有《梵王宫》剧本。

彩楼记　川剧高腔传统剧目。1953年，西南川剧院周企何、刘成基、阳友鹤、袁玉堃，曾荣华、许倩云、王官福、马善庆、宋逸尘、杨宝韵、郭铭彝（后四人执笔），根据川剧流行传统本，并参考昆曲《泼粥》和古本《破窑记》，传奇本《彩楼记》整理修改，其中《评雪辨踪》

一折，是参加第一届全国戏曲观摩演出大会的演出本，由吴伯祺整理。叙宋时，退职宰相刘懋之女翠屏在彩楼抛球招婿。翠屏将彩球抛与贫而有才的吕蒙正，遭到刘懋反对，要她悔婚。翠屏坚不应允，被逐出家门。翠屏与蒙正回到寒窖苦度光阴，幸喜吕蒙正得中状元。刘懋派人迎请他们归家，蒙正、翠屏断然拒绝。1953 年 9 月，西南川剧院在重庆首演此剧。刘成基、阳友鹤导演。李子良、王官福、李文彬司鼓。曾荣华、谢文新、赖祥林饰吕蒙正，许倩云、竞华、邓渠如饰刘翠屏、蒋俊甫饰刘懋、戴雪如饰张婆婆、刘成基饰唐七、周企何饰唐八。此后曾到北京、上海、南京、成都等地演出。1957 年获文化部颁发的优秀创作奖。1955 年 6 月，重庆人民出版社出版了此剧单行本。1960 年 6 月，收入重庆人民出版社出版的《川剧选集》第一集。

鸳鸯谱　川剧高腔传统剧目。源出明人小说《乔太守乱点鸳鸯谱》。原是昆腔剧本（作者无从查考），据传系由川剧演员周甫臣从"舒颐班"（昆班）带到川剧来的。解放后除"公堂"一场外，全本很少演出。

孙润之母用乳娘之谋，以其子孙润扮作新娘往刘璞家与重病的刘璞"拜堂冲喜"，刘母亦以其女惠娘扮作新郎代兄拜堂。夜宿惠娘房中，孙润与惠娘苟合。但惠娘已许裴政，孙润已聘徐文姑，因而闹到公衙。太守乔希圣"乱点鸳鸯谱"，判惠娘改嫁孙润，裴政与徐文姑结合，了此一桩风流案。

1958 年春，成都市川剧团编剧吴伯祺进行首次改编，增写"庙会"一场，描述孙润与刘惠娘、裴政与徐文姑在庙会场中相遇，一见钟情，互赠信物私订终身。但在忙乱中信物错交了对象，导致错订婚约并引起以后的婚姻纠葛。其余情节，照原本无大改动。上级决定用此剧接待由京返藏路过成都的达赖喇嘛。由成都市川剧团首演于四川省人民政府内礼堂，主要演员有罗玉中、舒元卉、李笑非。

此剧被列为中华人民共和国建国十周年大庆晋京献礼演出剧目，成都市副市长、作家李劼人担任顾问，周静执笔第二次改写剧本，先全部用昆腔演唱，后又改为以高腔为主，兼用部分昆腔。二次改编本由"四川省青年川剧演出团"。1959 年国庆，首演于北京。导演刘成基（兼念腔、杨为记录整理）。罗玉中、晓艇饰孙润，筱舫、王竹惠饰刘惠娘，刘成基、臧振勋饰乔太守，胡小凤、魏凤如饰乳娘。

1961 年，峨眉电影制片厂将此剧拍摄成川剧艺术片《乔太守乱点鸳鸯谱》。编剧吴伯祺、周静。导演张波。刘成基任艺术指导兼演乔太守，音乐设计杨为、何国经、刘泉。罗玉中饰孙润，筱舫饰刘惠娘，刘金鼎饰裴政，雷变引饰徐文姑，司徒慧聪饰刘秉义，戴雪如饰谈氏，晓艇饰刘璞，阳抚饰裴九老。此片不仅在国内放映，并出口至东南亚各国。

舞台剧本收入四川人民出版社出版的《川剧传统喜剧选》上集。

郭冬特青　嘉戎藏戏传统剧目。写远古时期，三界为争夺一棵树的仙果，相互打得冤冤不解，使人间陷入困境，苦难深重。慈祥的天王为平息这一战争，解脱人间苦难，特派

部下战神下凡降服妖魔。战神下凡人间后，转世到一对年过五旬的老两口家。因老阿妈名字的第一个发音叫"郭"，老阿爸的第一个发音叫"冬"，于是这位孩子的名字叫"郭冬"。

郭冬生下的第一天，就能吃一升粮，第二天能吃二升粮，第三天就吃下了三升粮。但老两口很穷，无力供养这位超常的孩子，只好送到部落首领处求生。可部落首领怕郭冬吃空他家的粮仓，强令老两口将刚出世三天的郭冬，丢进后山老林里放生。在荒无人烟的深山老林，郭冬奇迹般地活了下来。他白日披霞擒虎豹，腾云驾雾练硬功；夜晚树下烤鹿肉，平心静气修内功，终于练就了一身好功夫。

三年后，三界争仙果的战争蔓延到该部落，阴界魔首邓恰巴拉让一伙妖魔白日藏在山洞里修魔法，夜里则刮着飓风袭击山寨，杀人放火，无恶不作。害得人们恐惧万状，苦不欲生。大敌当前，部落首领却束手无策，只好派郭母到深山老林中去求郭冬来降妖救民。郭冬不记前仇，毅然应允。他向首领提出为降妖除魔，必制一百一十三斤重的铁锤、铁爪、铁链等兵器。黄昏，部落庄严的校兵场上，篝火通明，兵马蜂拥，刀枪林立……，郭冬驾驰星光从天而降，他整装入阵，率部落夺马杀向魔地。魔地险关，两军交战，火光冲天，杀声震地，神军勇猛攻击，魔敌顽固死守，激战中，郭冬大显战神之威，他用天兵神秘的"雄狮阵局"、"战神有效，无效密宗"、"金弓利剑"、"闪光宝剑"术等六套战术武功和一百一十三斤重铁锤等武器，一举歼灭了妖魔，平息了战乱。

藏历虎年13日，豪华的宫殿内，盛满五谷六兽及山珍海味的美食，万民欢呼，普天同庆，欢庆英雄郭冬降妖除魔的胜利。

《郭冬特青》是根据嘉戎藏族民间传奇英雄阿米格冬的传说创作，传说早于唐肃宗年间已在金川安宁广法寺演出。元至正二十一年(1360)在甘孜州丹巴雍忠多尔吉寺大殿落成时，又演出了该剧。至清代，此剧在嘉戎地区广为流传。1935年，卓克基戏班为欢送红军北上抗日，演出了戏中片断《英雄战神降妖魔》。剧本现藏马尔康党坝乡嘎南村戏师罗尔依处。

离燕哀　川剧高腔剧目。尹钟锡编剧。写宋时，徐召郎、王琼奴夫妇为奸人刘汉老陷害。被分别发配到辽东和岭南。徐召郎以机缘得去岭南与王琼奴相聚，岭南指挥使起杀夫夺妻之心，诬徐召郎为逃军，将徐召郎仗毙。王琼奴得傅霞之助，窃符遁关，逃出牢宠，往告宪使。任尚义及巡防使傅俭主持正义，冤屈得以申雪，奸人全都伏法。王琼奴亦扑池自尽，以死殉夫。民国九年(1920)起，"三庆会"在成渝两地演出此剧。康子林饰徐召郎；刘世照、周慕莲、小群芳饰王琼奴；唐荫甫饰韩昭；贾培之饰钟兴，薛月秋、王飞琼、黄佩莲饰傅霞；周名超饰傅俭；周企何、易征祥饰王居；唐广体饰刘老汉。鼓师李锡生。康子林死后，全剧不常演。萧楷成、周慕莲、贾培之合作，曾演过其中"遁关""路会""扑池"三段。民国三十五年(1946)，徐文耀改编此剧，分为四本，由邛崃惜阴票社演出，只演了两本。民国三十六年(1947)成都"三益公"上演此剧，只演了一本。中华人民共和国成立后，李明璋、徐棻曾分

别改编此剧。由周企何等在成都市川剧院联合团排演。二十年代初,成都福昌公司曾多次铅印此剧本。

唐二别家　傩戏(阳戏)传统剧目。写承州人唐二父母早亡,留下孤身一人,读书未成,自幼即为人挑担上京城、下五州,艰难度日。一年,唐二刚送苏二相公进京赶考,又被范启良三相公雇请挑担,送他上京赶考。行至十字路口水角凉亭,又遇赴京赶考的罗耳到来,于是三人同行。唐二先后相送的三人均获高中,得了赏银欢欢喜喜回家,并买香烛、刀头、敬神还愿。唐二由丑脚扮演(三花脸、疙瘩巾),情节诙谐,妙趣横生。唱段为"数板",亦可唱"丝弦腔"。武隆、涪陵等地阳戏班常演此剧。主要演员有张权生等。

烧濮阳　川剧传统剧目,高腔。取材于《三国演义》。写吕布用陈宫之谋,将曹兵诱入濮阳纵火焚烧,曹操被烧得焦头烂额。曹操部将典韦及时来救,曹操才得以逃脱。此剧是净脚的重头戏,演出中大撒烟火,饰曹操的演员要在"连珠炮"、"月亮门"等烟火圈中演唱,并在吕布杀来时耍斗笠遮脸。吴小雷、唐彬如、陈禹门均擅演此剧。手抄本现存四川省川剧艺术研究所。

请长年　川剧灯调传统折戏。源自民间传说。写雇农龚老二应冲大娘的邀请去她家帮长工。因为龚的哥哥是因为帮工吃不饱饭,干活累死了的。龚老二与冲大娘碰头时为吃饭问题讨价还价,弄得地主婆唤出她的幺妹代为劝说。议定了吃饭问题之后,龚老二才暂时留下,先把肚子填饱,喜滋滋地扛起锄头下田干活。此戏是"襟襟丑"的"耍耍戏"。演员在台上尽情插科打诨。赢得观众哄堂大笑。展现当长年的怕"挨饿",请长年的怕"多吃"的深刻含义。旧本也夹杂了不少庸俗低级表演,如:龚老二趁坐板凳时,偷偷触摸地主婆的手,端着了饭碗后,就抢着穷吃饿吃。假借"跳端公"调戏幺妹等。中华人民共和国成立以来,几次对原本进行整理加工,加强了龚老二的聪明机智,并以生动俏皮的四川口语与漫画式的夸张表演,给人以美感,寓庄于谐,警世醒人。扮演龚老二的,前有蒲松年,后有刘成基、陈全波。1956年四川人民出版社《农村俱乐部》发表了修改本。

诺桑法王　德格藏戏传统剧目。取材于《如意宝树》(藏语名《巴桑曲星》)。写从前有一个安登北国,国王叫诺钦,王子叫旬鲁格桑。因其国政治清明,百姓安乐,百业兴旺。而南方有一个仁登国,国王夏巴甸鲁是个贪婪残忍的暴君,他不认为是自己的腐败使国运衰败,却说是神龙迁居安登国白马拉措湖之故。于是派了咒师与大臣偷偷往安登国作法拘龙。神龙知道自己大难临头,变成一个姑娘,向猎人邦列增巴求救。猎人赶到湖边,经过战斗,杀死了咒师,救了神龙。神龙为感谢猎人,送去捆仙索,让他在月白风清之夜到湖边去捆一仙女作妻。猎人持捆仙索到湖边,恰见七个仙女在湖中洗澡,他便抛出捆仙索把仙女意起拉姆捆住。意起拉姆认为猎人下贱,不愿与他结婚,一隐士指点猎人说:"诺桑王子是仁慈宽厚的人,意起拉姆不愿与你成亲,你把仙女献给诺桑为妃。"猎人将意起献给诺桑,国王非常高兴,择吉祥之日,举行盛大的婚礼大典,并大放布施,来领取布施的有颂吉祥词

的哲噶艺人，有转经伞的艺人，有持拨浪鼓的行者，说书人，咒师等。最后，臣民欢歌，共庆吉祥。

德格藏戏只演诺桑与意起结合的缘由部分。文学剧本类似说唱故事，文字典雅，多用佛偈、谚语，形象生动感人。此剧每年藏历七月初一日在德格县城郊林卡中演出（旧时是作为“央勒节”的延续部分。当六月三十日念完“央勒经”。七月一日晨更庆寺的僧侣列队至城郊林卡诵经祈告。经毕即演出此剧）。演国王、大臣者均需借穿土司、头人礼帽，以示高贵、吉祥。据传，以前德格土司曾亲自率大臣参演，土司饰诺桑，头人等饰诸大臣。

绣卷图　川剧高腔传统剧目。又名《阴阳界》，《三返魂》。系据《聊斋》中《连城》改编。写才女史连城工诗善绣，史父将她绣的“绣卷图”广征题咏，试才招婿。秀士乔大年题诗夺魁，连城暗喜；谁知史父以乔生家贫为由，竟将连城强许纨绔子弟王化成。连城为此染病甚重，头陀处方，需用亲人“膺肉”为引，王化成怕死不允，乔大年毅然割肉，连城更加感遇知己。不久，连城逝世，乔生于灵堂祭悼时，悲痛吐血而死。冉冉游魂行至阴阳界址，忽与连城相晤，悲喜交集。此时，乔生见界址官系生前挚友顾忠全，遂不断求情，请其相助，又得双双放还阳世。同时，连城堂妹嫔娘，也沾恩返魂。王化成得知连城还阳，选好吉日，要立即拜堂成亲，但遭到史家反对而酿成官司。县令见连城“若嫁王生，以死相拼”之意甚决，遂劝化成息讼让妻，了结此案。此剧经常演出全本，尤以《阴阳界会》、《送友返魂》、《头二公堂》三折，因人情趣味很浓，更为观众喜爱。中华人民共和国成立后，因剧中涉及“鬼魂”“还阳”等问题，一度停演。1954 年，徐文耀曾据老本基础，增删若干情节，变“鬼”为“人”，剔除封建迷信内容，改名为《史连城》。由成都市川剧团杨淑英、静环、李文德等演出十余场后，引起极大反响与争论。传统剧本收入《川剧传统剧本汇编》第二十八集。改编本失散。

绣襦记　川剧传统剧目（高腔、胡琴同用）。源于唐代白行简传奇《李娃传》。写常州刺史郑北海之子郑元和上京赴考，行至扬州，羁留妓院，与名妓李亚仙一见钟情。管家乘机携银逃遁。元和囊中空乏，被鸨母逐出，沦为乞丐。适郑北海途经扬州，家人偶遇元和，引回舟中。郑北海以元和败坏门风，忿将元和杖毙，弃尸江岸。元和为乞丐张三、李四所救，教郑唱莲花落乞讨，巧遇李亚仙。李将他接回院中，励其苦读。元和贪恋儿女之情，不思上进。亚仙刺目相劝，元和终于悔悟。元和赴考高中，与亚仙团聚，又得观音所赐神水，亚仙双目复明。

过去《曲江打子》、《北海祭祖》两折唱胡琴，天籁的演唱颇具特色。《刺目劝学》、《荣归还目》等为高腔，有丰富生动的表演，演出全本时，既有高腔，又有胡琴，俗称“夹黄路子”。

此剧由薛艳秋、袁玉堃、李净白整理改编，李净白执笔。改观音赐神水为元和获得妙药治好亚仙双目。

整理改编本于 1960 年由重庆市川剧院首演。导演薛艳秋。音乐设计、司鼓李世仁、舞美设计王赐化。袁玉堃、夏庭光饰郑光和，刘卯钊饰李亚仙，李家政饰郑北海。

剧本载 1962 年，重庆人民出版社出版的《川剧选集》第二集。

黄金印　川剧高腔传统剧目。又名《金印记》。源于明苏复之戏文《金印记》。苏秦少年落魄，屡试不中，母不以为子，嫂不为弟，受尽家人和亲朋的羞辱。后，苏秦发愤攻读，头悬梁，锥刺股，以“合纵”之说拜六国丞相。苏秦衣锦荣归时，母为之清道，嫂长跪路旁，昔日嘲讽之辈，尽来阿谀奉承。此剧在艺术表现上多用喜剧手法，写尽封建社会中的人情冷暖、世态炎凉。令人在大笑中感叹、发愤。故民间有“笑死人的黄金印”之说。其中《傲考》、《打机·投水》、《悬梁刺股》、《唐二别家》、《苏秦耍路》、《周氏拜月》、《周氏当钗》、《大挂剑》常作单折演出。《大挂剑》一出用昆腔演唱，加强了苏秦拜相的庄严肃穆气氛。全剧共用高腔、川昆曲牌五十余支。苏秦以小生应工，讲、唱、做工并重。苏母丑扮，头挽中角髻，鼻画“豆腐干”。剧本载四川人民出版社《川剧传统剧目汇编》第一集。

黄继光　川剧高腔剧目。李舜初根据黄继光英雄事迹编写。写抗美援朝期间，黄继光同战友们毅然奔赴战场，为祖国和朝鲜人民而战。战场上，他冒着生命危险，在烈焰中救出朝鲜小姑娘牙儿。他见通讯员小刘负伤，无视满天弹雨横飞，坚持互换任务。敌人的机枪堵住了战友们冲向上甘岭的道路，他用胸膛堵住了敌人的机枪，为战友扫除了前进中的障碍，赢得了上甘岭战斗的辉煌胜利，他却壮烈牺牲。此剧由中江县川剧团首演。导演罗国华。王永昌饰黄继光，彭祥云饰连长，王大军饰指导员，彭盛池饰崔妈，江元华饰崔南。1965 年参加西南区话剧、地方戏观摩演出。1972 年绵阳地区文教局再次组织创作演出《黄继光》。

萝卜园　川剧弹戏传统剧目。根据《合缝裙》整理改编。写梁月英自幼许配梅廷选。未婚时，梅借读梁府。元宵夜梅廷选出府观灯，梁月英之妹戏着梅廷选衣冠与姊玩乐，因而酿成误会。于是梁父起逐婿杀女之心，幸得丫头献计，月英逃往邻家萝卜园躲藏，被老农黄福夫妇收留。梅廷选被逐后亦被黄福收留，月英隐名赠银助他上京赴考。梅廷选高中返里，



始得澄清事实真相，夫妻团圆。

此剧通过梅廷选、梁月英的婚姻纠葛，对大臣梁阙的主观、固执，加以无情的揭露和嘲笑；而对贫苦农民黄福老两口的善良、质朴和乐于助人的精神则大加赞颂。整个演出寓庄于谐，妙趣横生。剧本于1954年由成都市新光川剧团严树培整理改编，1955年剧目鉴定中讨论后，由温余波执笔加工。同年8月由内江川剧团首演于内江，温余波导演，周纪明饰梁阙，傅亚琼饰夫人，何丽卿饰梁月英，郭杏春饰梁秀鸾，郭青云饰梅廷选，佘鸣君饰黄福，吴丽华饰黄妻。司鼓吴永初，舞美设计温得乾、任世俊。1957年成都市川剧团在成都、北京、天津、上海等地上演此剧。1959年，被列为中华人民共和国建国十周年大庆献礼节目之一，剧本又由吴伯祺加工，四川大学教授林如稷任文学顾问。

四川人民出版社印行的《川剧鉴定演出剧本选》第二集、《四川地方戏曲》第三集、《川剧传统喜剧选》(复名《合缝裙》)均载有此剧本。

营门斩子　川剧高腔传统剧目《芦花河》中一折，又名《斩应龙》。事见小说《薛丁山征西》。写唐代女将樊梨花率兵西征，其夫薛丁山任先行。两军对垒，义子薛应龙战败，被白家村小姐所救，强迫应龙成婚。翌日，应龙回营向义母禀告，梨花怒其临阵招亲，违反军规，绑在营门候斩。丁山巡视归来，进帐求情，梨花不允。丁山提起当年梨花同样逼己招亲之事，激怒梨花，挂出尚方宝剑，执意要斩应龙。丁山无奈，与应龙相抱恸哭，梨花不忍，乃将应龙赦免。此剧结构严谨，“情”与“法”的冲突，在夫妻间的争辩中展开，相互讥刺、揭底、由玩笑到恼怒以至谅解，感情有起有伏，层次分明。争辩时，用半讲半唱的手法表现，激而不烈，闹中见“喜”。表演、唱念并重，是须生、旦脚的功夫戏之一。杨淑英(饰樊梨花)与司徒慧聪(饰薛丁山)合演此剧，甚为精彩。1982年四川人民出版社出版的《川剧传统折戏选》第六辑载有《斩应龙》剧本。

梅绛亵　川剧弹戏传统剧目。来自秦腔。写北宋初，百花山百花洞苍色狐仙遇难。被熊耳山大王公孙赞捉获；解元蔺孝先应舅父花奴召约前往洛阳，巧遇公孙赞，救了苍色狐，且与公孙结拜弟兄。公孙以凤羽织成的宝衣——梅绛亵相赠。苍色狐为了报恩，变化花艳芳去书房与蔺生欢会，又化出红灯引蔺生与戎小玉订婚。艳芳兄花有锦、小玉兄戎飞行同赴熊耳山投公孙麾下，兴兵反宋。因劫粮、杀官、夺囚，使花家遭受株连。逃难中小玉以梅绛亵宝衣让艳芳脱险，自己却遭逮捕。蔺孝先状元及第，亲到熊耳山劝降，迫使公孙接受招安，入山修道。干戈平息，元帅石守信凯旋，具奏朝庭。宋王下诏赦罪封官，钦命蔺孝先与艳芳、小玉成配。苍色狐在云雾中出现，述说经事，送来她生下的婴儿，阖家共庆团圆。

剧本结构完整，颇尚词藻，显系文人手笔。剧中洋溢着传奇、神话色彩。角色以生、旦为主。其中苍色狐有一系列耍翎子、身法、眉眼，体现了川剧鬼狐旦的艺术特色。早年名旦薛艳秋、曹湘石(艺名粉蝴蝶)饰苍色狐，演《园会》、《金菊亭》、《前后书房》均有出色的表演。由于剧中存在着较为突出的封建意识，宿命观点，并有色情部分，中华人民共和国成立

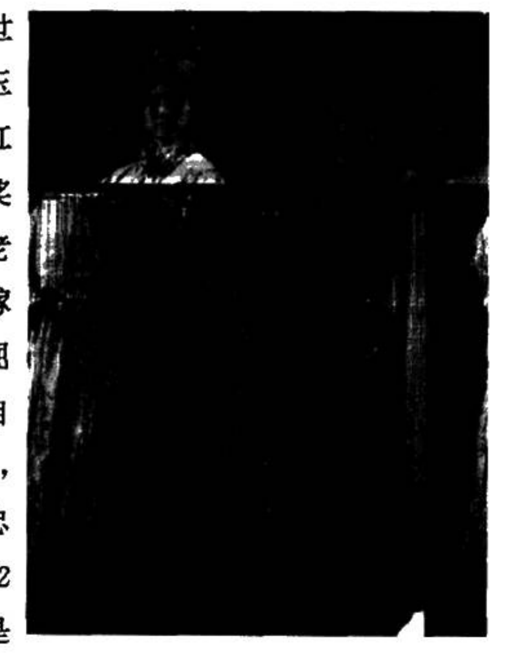
后，曾一度列为禁戏，遂销声于舞台。1957年，川剧传统剧本汇编编辑室从原四川省川剧院收藏的(包括上、下河道)手抄本中，根据钟文松抄本，并以王瑞成、阳友鹤、萧克琴等抄本作增补，进行校勘，选入《川剧传统剧本汇编》第六集。1957年12月由四川人民出版社出版，内部发行。

野人猎人捕山猴　嘉戎藏戏剧目。古木参天的老林中，一身长满青苔的野人，用照常规的捕猎方式，安套着十分笨重的捕捉山猴的索套，呆呆地捏绳不放，等着山猴上套。而嗅觉灵敏的山猴，早已识破野人的索套，不仅不上套，反而逗起野人来，气得野人疯狂乱叫。恰巧，被上山捕猎的猎人碰上，见野人的形象可怕又可恶，又见他捕不住山猴的蠢笨样子，可笑又可怜。最后，聪明的猎人费了九牛二虎之力教会野人用猎枪击毙山猴。

1956年，为庆祝"民改"胜利，由马尔康党坝戏班创作并演出。

剧本由红原文化馆若拉收集、整理。

黑虎缘　川剧高腔传统折戏。又名《梁红玉》。写名妓梁红玉在某帅府陪客夜宴，因心情不乐，愤而离席。行至辕门西侧，忽见黑虎现形，细看乃守门小军，斜倚石狮入睡。风凉露冷，寒气袭人。红玉命丫鬟轻声呼醒。小军韩世忠，早知红玉系当地名妓，今蒙关怀，深表谢意。红玉见世忠英俊魁伟，非久居人下之辈，不禁萌生爱意。红玉心事翻滚，假作醉态回院，妈娘点收赏银，百般夸奖安慰。红玉思前想后：沉沦苦海，卖笑为生，岂是终老之计?于是大胆向妈娘提出，要脱离烟花妓院，从良嫁人。妈娘大惊失色，责骂红玉忘恩负义。红玉毫不屈服，如妈娘阻拦，便以死相拼。妈娘深怕红玉果真自尽，人财两空，只好答应从良之事。红玉亦告知妈娘，千两身价银子，早已筹办妥贴，叫妈娘立去请韩世忠来院，商议从良喜事。此剧系根据扬琴唱本改编。1952年由徐文耀加工修改，更名《梁红玉》，删掉韩世忠是黑虎星下凡，因而被梁红玉看中的带有迷信色彩的细节。又将剧中词句进行调整，增加对口唱段，使节奏加快，矛盾激化。全剧多为唱词，很少对白，是旦脚唱工戏。阳友鹤、黄佩莲、廖静秋、杨淑英等擅长此剧。妈娘大多数以丑脚扮演，刘成基、王国仁、李笑非等经常演出。至今仍常见于川剧舞台。



铡侄　川剧胡琴传统折戏。弹戏亦有《长亭铡侄》。叙宋时，包拯奉旨往陈州放粮，丞相王延龄与赵苟钦到长亭饯别。包拯的侄儿包勉奉母命也来送行。无意之中，包勉将其在任县令中贪赃受贿之事告知赵苟钦，赵苟钦以此转告包拯，暗示包拯不要执法无私。包拯大怒，不顾包勉之母是养育他的"嫂娘"，将包勉铡死。包拯收殓包勉，并还尸回籍，向"嫂

娘”请罪。此剧是净脚的唱工戏，特别是铡了包勉后唱一段“襄阳梆子”，高亢激昂，声情并茂，既有对包勉恨铁不成钢之怨；又有愧对“嫂娘”之忧；且有对赵苟钦之诫。吴晓雷、金震雷均擅演此剧。剧本载《传统川剧折子戏选》第三辑（四川人民出版社，1979年）。

做文章　川剧弹戏传统剧目。《黄草坡》（一说《双英配》）中一折。写相国之子徐子元，只知吃喝玩乐，见新来书童单飞英会行礼、倒茶，异常“聪明”，大为惊诧。其父由京中带来一题，要他照题做文准备应考，他窘态百出，逼迫单飞英代为作文。其父母叫他过江相面招亲，他又软硬兼施，逼单飞英作他的替身去招亲。徐子元以丑脚应工，唱、做并重。周裕祥、陈全波、李笑非均擅演此剧。四川人民出版社1979年出版的《传统川剧折子戏选》第二辑，中国戏剧出版社1961年出版的《川剧喜剧集》下卷，均载有此剧剧本。

盘花　灯戏（秀山花灯戏）传统剧目。写少女花妹到花园偷摘鲜花，被看园的花童捉住，花童威胁花妹，要花妹去见园主，花妹告饶。但花童提出要盘问花名，答对后方才放她。于是二人“盘花”。通过盘问花名，二人结下情谊。该剧“盘花”的大段对答，流利如珠，巧妙风趣，表演载歌载舞，欢快活泼，保留了秀山花灯“单边戏”的风格。剧本由郭定远搜集整理。以秀山县溶溪乡八卦村花灯班子演出的同名小戏为主干，综合了流行于秀山县其它地区的民间花灯歌舞《盘花》的唱词加工而成。唱腔由王世金根据秀山花灯调重新设计。该剧由秀山花灯歌舞团演出，陈哲夫导演。

猎人与猩猩　嘉戎藏戏剧目。写远山的德达部落原始森林处，作恶多端的望天猩猩，仗恃身藏有“常胜山宝”，不仅横霸山林，而且时时威胁着部落的安全。一个良辰吉日，部落勇敢的猎首，按地区出山捕猎的传统习俗，一早请过经师打卦后，待日出东山，率部落猎手，远山围山号角，领枪手奔袭猩巢，一举捕获了望天猩猩，并获得了“常胜山宝”。从此，部落人畜兴旺，五谷丰登。

猎人与猩猩系嘉戎藏戏传统剧目，早于清代雍正、乾隆年间已在金川县、马尔康县等嘉戎方言区演出。1956年，马尔康举行庆祝“民改”胜利的庆典会上，马尔康党坝戏班恢复上演了该剧。

剧本藏文手抄本，现藏马尔康县党坝乡嘎南村，罗尔依处。

猎妇歼敌记　京剧剧目。厉慧兰编剧。写猎户陈志雄夫妇狩猎南山，从虎口中救出世家子朱世虎，朱见陈妻于静英貌美，顿起歹心，计赚不逞，便派管家朱强率打手至陈家寻衅。打死志雄，抢去其襁褓子女——小雄、小英，静英被迫逃亡。朱妻胡氏无嗣，收小雄为子，取名天赐；欲将小英置死，幸为老仆朱升救下，送与志雄好友郑凯抚养。十八年后，朱府宴客为天赐相亲。身为吴府女仆之静英，随同夫人、小姐过府赴宴，得遇小雄，从朱强口中闻知往事实情，并知朱世虎将于别墅纳妾。静英与小雄相认之后，约定届时前往复仇。朱世虎新纳小妾名为江湖艺人之女，实系寻机雪恨而假意允婚的小英。成婚之日，静英母子、小雄兄妹不期而遇，协力杀死朱世虎，报了冤仇，全家团聚。1955年，该剧由斌良国剧社首

演于重庆。厉慧兰、周慧江导演。沈启、厉慧良编腔。厉慧兰饰于静英，先青衣后老旦，从少妇演到老，厉慧斌饰朱世虎，厉慧良饰陈小雄，厉慧敏饰陈小英，厉慧森饰胡氏，陈慧君饰朱升，陈少卿饰陈志雄，赵慧超饰朱强。演员阵容整齐，演出效果良好，深得观众喜爱，后贵阳京剧团排演演出于贵阳，亦获好评。

望娘滩　川高腔剧剧目。取材于民间传说。写若干年前，川西大旱，以割草为生的聂郎拾得珠子一颗，放于米坛之中。翌日，坛中盛满白米，万分高兴。恶霸周洪获知此事后，欲骗取宝珠。因聂郎机智，骗珠未遂，周洪又命恶奴抢夺。在十分危急的情况下，聂郎将宝珠吞入腹内。片刻，聂郎口渴万分，饮厨水不足，又奔河边饮水，一口竟将河水饮低数寸。待聂母亲追到，聂郎已逐渐变成一条巨龙。正在此时，周洪率众恶奴赶至，他要破腹取珠。聂郎掀起滔天巨浪，席卷了吃人的豪强，向大河奔游而去。聂郎回首望母，滚地成滩，达二十四次，留下了二十四个望娘滩。

此剧由李明璋（执笔）、朱禾、李华飞于1953年6月创作，故事依据李华飞搜集整理的民间传说"牧童吞珠化龙"。1953年秋由重庆群众川剧团首演。后，省内各专业剧团纷纷上演。成都市川剧团（后为成都市川剧院）从1954年到1982年间，先后四次上演该剧。熊正堃任导演。1959年四川省青年川剧团将该剧作为进京献礼演出剧目之一，徐文耀对剧本进行了精简。剧本首次发表于《西南文艺》1954年1月号；同年5月，重庆市人民出版社出版单行本；同年8月又刊登于《剧本》月刊。

断桥　川剧传统剧目《白蛇传》中一折。有两种路子，一唱高腔，一唱弹戏（即"陕《断桥》"），以演唱高腔路子者居多。写金山寺血战以后，白素贞由小青保护逃至西湖，因触动胎气，腹痛难行，勉强来至断桥桥头。许仙亦由金山寺逃来此地。小青怒斥许仙对白娘子负义薄情，欲将许仙严惩。许仙惊恐万状，哀求素贞从中转圜，白娘子念夫妻情重，责备许仙后又恳求小青，终得言归于好。

此剧的小青由武生扮演，追扑许仙时的"变脸"特技，既能充分展示人物性格，又有别于其它剧种。白素贞不仅在掩护许仙时有"坐莲"、"跪步"、"甩水发"等难度较大的动作，责备许仙时还有一大段唱。许仙唱虽不多，但采用"翻滚"、"甩水发"、"甩靴子"、"吊毛"等动作来表现其惊恐状态。整个剧情悲怆而又抒情，粗犷而又细腻。三个角色（旦、小生、武生）都很吃重。康子林、萧楷成、姜尚峰以演此剧的许仙著称；阳友鹤扮演此剧的白素贞，唱做俱佳，深得观众赞誉。在老艺人的传授、指导下，许多中、青年演员均能演此剧。前辈浣花仙和现在的中年演员喻丽勋，擅演弹戏路子的"陕《断桥》"。四川省川剧艺术研究所收藏有此剧本。

清风亭　川剧胡琴剧目。亦名《雷打张继保》。写薛永之妾周桂英新生一子，为避薛妻之害，将婴儿弃于清风亭畔。张文秀夫妇年老无子，推豆腐糊口。元宵观灯回家，途经清风亭，闻婴儿哭声，将其拾回抚养，取名张继保。继保长成读书，被书友讥为无娘之儿。回

家诘问养母，养母气恼，欲施责打，继保逃至清风亭躲避。养父张文秀跟踪寻至，与继保生母周桂英相遇。周以血书、青丝、金钗证明继保即周所弃婴儿，张文秀忍痛将继保交周带走。继保学成，得中状元，至清风亭济贫。张文秀夫妇求讨，反被斥逐。张继保忘恩负义，被天雷击死。剧本受四川曲艺扬琴、竹琴影响较大，唱词典雅而不晦涩，人情味浓。《观灯拾子》、《风亭赶子》、《乞讨》等折，突出张文秀夫妇互相关心，相濡以沫的真挚感情，细腻感人，深受欢迎。静环饰演张妻，蒋俊甫、司徒慧聪饰演张文秀，均有独到之处。剧本载四川人民出版社出版的《川剧传统剧目汇编》十七集。

淮河营　川剧弹戏折戏。又名《淮河辨宗》、《传三班》。写汉高祖刘邦死后，其子刘长镇守淮南，甚为骁勇。刘长原为香宫赵妃所生，反将吕后认为生母。汉室老臣蒯彻、李左车、栾布为了匡扶汉室、奔赴淮河营，向刘长讲论炎汉宗卷。刘长不听，反将李左车、栾布打入囚车。传到蒯彻，蒯彻列举了刘长三大罪状，刘长怒其傲而不恭，逞辩慢上，亦被打入囚车，囚于淮河。此剧是袍带花脸的功夫戏，有唱有讲，重在讲口，属于"急口"型的特殊讲口剧目。在词句结构和表演安排上，很有特色。在四面传来"传三班"，"传蒯彻"的喊声中，扮演蒯彻的演员，既要不间断自己的讲口，又要不失时机地插进"来了"、"就来"、"把你慌了"、"把你忙了"等简短的答白。表面上又讲又答，显得慌乱，内心则十分沉着。要求演员的讲口快而不乱，急而有序，字字句句交待清楚，吞吐流畅，快似连珠，感情连贯，充分发挥讲口的力度。调度安排上，小生坐斜场(下场口)，舞台大部分空间，让给净脚演员。贾培之、梅春林、曹国清等均擅长此剧。剧本载四十年代由罗乃予编辑新新新闻报馆出版的《川剧选粹》第一辑。

游龟山　川剧弹戏剧目。范光翔根据秦腔同名本移植。写江夏县令田云山之子田玉川，在龟山路见总督卢林之子卢世宽强买怪鱼，并打伤渔民胡宴。田玉川抱不平将卢世宽与众恶奴打走。玉川自知闯下大祸，不愿连累父母，只身逃亡。卢世宽回府伤重毙命，卢林一面派兵追捕田玉川，一面亲赴县衙欲拿田云山问罪，被田云山据理驳回。田玉川逃至江边，被渔女胡凤莲相救，藏于渔舟舱中，询问间，方知凤莲即胡宴之女，胡宴已因伤重亡故，凤莲正欲载尸往县衙鸣冤。二人由互敬、互怜到互生爱慕。玉川取出蝴蝶玉杯，交凤莲以此为凭去江夏县衙。凤莲来衙献杯时，卢林已派缇骑，强将田云山带走。在卢林设的"五堂会审"之上，田云山据理陈诉，胡凤莲赶到公堂，历数卢世宽倚仗父势，杀害无辜百姓种种罪行。众堂官恳请卢林暂免处分田云山，待查明实况后再来了结此案，卢林也无可奈何。此剧场次洗炼，悲喜交溶，起伏跌宕、引人入胜。生、旦、净、末、丑行当俱全，各有用武之地。其中尤以"藏舟"、"献杯"、"公堂"等场，演、唱、念都很吃重，效果强烈。1954年，成都市川剧团在成都首演此剧。导演艾立。音乐设计杨为、陈凯丁。李文德饰田玉川，刘素宾饰胡凤莲，赵永康饰田云山，静环饰田母，李笑非饰胡宴，陈禹门饰卢林，一笑饰卢世宽。手抄移植本，现存成都市川剧艺术研究所。

琵琶记　川剧高腔传统剧目。又名《孝琵琶》。源出元高则诚《琵琶记》。写陈留郡书生蔡伯喈与妻赵五娘新婚两月，奉父命上京应试，乡里长者张广才赠与路资，伯喈得中状元，官拜议郎。牛丞相以女招赘，伯喈不从，上表辞朝，皇上不准，降旨赐婚，被强赘牛府。陈留郡天旱三载，伯喈父母贫病交煎，经常吵闹。赵五娘含辛茹苦，侍奉公婆。后伯喈父母饿死草堂，赵五娘描下公婆真容，沿途弹唱，进京寻夫，得牛小姐相助，在书馆中与伯喈悲逢。伯喈偕五娘、牛小姐一同还乡扫墓，祭奠双亲。牛丞相捧旨前来，刻立华碑，以彰孝义；乡里长者张广才遵照蔡父母的“临终遗恨”杖责“天子门生丞相婿”蔡伯喈的“三不孝”，结束全剧。

此剧基本上保存了南戏的关目，并在剧本文学和舞台艺术上有所丰富和发展。特别在描写民间疾苦与赵五娘等人命运上感人至深，故有“哭死人的《琵琶记》”之说。剧中使用了近百支高腔和二十多支吹打曲牌。全剧以《刻碑三打》终场，虚写刻碑，实写三打，反映了当时人民善良诚朴的愿望。

全剧二十三折中，艺术上富有特色，经常独立演出的折子戏有十多折。如傅三乾、鄢炳章、蒲松年、刘成基的《坠马》；魏香庭、朱玉章、陈桂贤的《辞朝》；张树芳、金震雷的《吵闹》；萧楷成、袁玉堃的《赏夏》；曹俊臣的《诘问、八答》；马素秋、唐双双、杨凤仙、阳友鹤、王清廉的《描容上路》；康子林、蔡三品、宋书田、傅培之、姜尚峰的《书馆悲逢》；张德成、高海亭、杨肇庵的《刻碑三打》都在观众中享有盛誉，这些单折至今仍在经常演出。

重庆市川剧院整理本，载1957年重庆人民出版社出版的《川剧丛刊》，《赏夏》、《书馆悲逢》选入1960年四川人民出版社出版的《四川地方戏曲选》。

彭家珍炸良弼　川剧高腔剧目。1981年为纪念辛亥革命六十周年，金堂县组成《彭家珍》剧组，根据彭家珍史料，由赵有本、张成毅、鲁中和、彭家祥集体讨论，赵有本执笔。写四川金堂县人彭家珍，在日本留学期间已参加同盟会，回国后虽在清王朝新军中任职，暗中仍从事革命活动。清王朝向沙俄军火商密购一列车军火，欲由天津南运。彭乔装东洋人潜往北京，与同盟会北方领导人、北洋新军第六镇统制吴禄森接头，献策截夺军火。保皇势力宗社党首领、清禁军首领良弼，却临时命军火改运北京。彭由歌女云儿协助，用掉包之计得到良弼密令，使军火落入吴禄森之手。云儿因此死难。吴被刺杀，彭遭追捕。彭独身入良弼府中行刺，虽被良弼刺伤，仍用炸弹将良弼炸死，自己亦壮烈牺牲。孙中山就任临时大总统后，追封彭家珍为大将军。

1981年10月10日，金堂县川剧团在成都首演，导演谢顺成。鼓师廖永中、叶子青，音乐设计廖永中，舞美设计赵有本。闵捷、徐成全饰彭家珍，谢顺成饰良弼，张维乾饰云儿，王光舜饰王俊卿，何道龙饰吴禄森，蓝国华饰张惠，王云大饰巫焕刚，萧文举饰朱福林，谢元发饰吕志云。剧本发表于四川省文化厅剧目工作室主编的《剧作》1982年第一期。

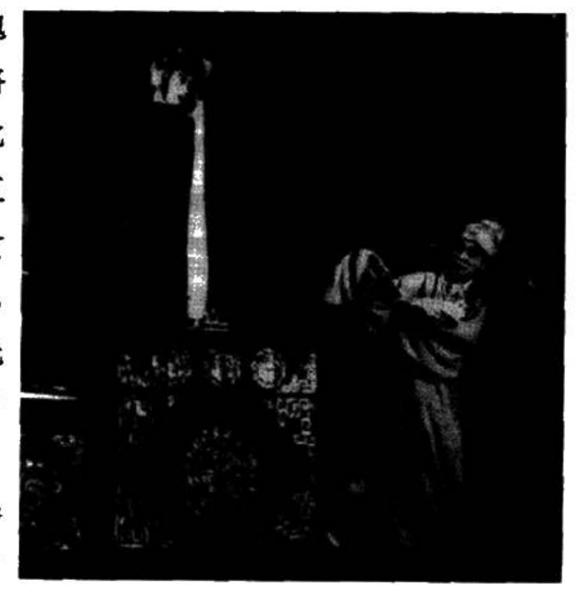
裁缝偷布　川剧灯调。又名《裁衣》。写龚裁缝到王家湾裁衣，与王大娘互相耍笑。

王用烟、茶、酒殷勤款待，龚趁机向王挑逗，不料反遭捉弄。王大娘发觉龚裁缝帽内偷藏的布料，给他一顿皮鞭，并骗龚脱掉衣服，撵出门外。此剧文词通俗，富有四川地方语言特色，唱、做并重，十分风趣。角色一丑一旦，以丑脚为主。龚裁缝走圆场（有的用鸭步）、耍尺子、熨斗、喷水、撕布等有声有色。曲牌丰富，有〔太平年〕、〔银纽丝〕、〔叠断桥〕、〔花背弓〕等十支。老艺人们常说“学好了《裁衣》，便会唱灯戏”。有的演员在唱腔中糅进一些“陕味”，称之为“陕《裁衣》”。陈独能（艺名东方髡）、王国仁、陈全波等均擅长此剧，各树一帜。龚裁缝的人物造型，分古装、时装两种。古装：勾花鼻子，戴圆形帽，穿袍子套坎肩，系风带，彩裤、布袜、圆口鞋。时装：勾小花鼻，架小八字胡，戴瓜皮帽，穿长衫罩马褂，系风带、敞脚裤、洋袜、便鞋。陈独能常着时装。

重庆人民出版社出有此剧单行本。1980 年 8 月，文化部文研院录相组来四川录制该剧。整理剧本严树培，陈全波饰龚裁缝，许倩云饰王大娘，录像现存四川省文化厅录像室。

蓝衫配　川剧高腔传统剧目。又名《三节配》。叙书生王永成，途中救了青年寡妇李周氏，自己却不慎落水，被强邀至李周氏家中烘烤蓝衫，醉宿其家，误了与伯父王贡生在连升店相会之约。王永成回店之后，被伯父严厉盘诘，王在店主张三阳遮掩下含糊应对，竟得蒙混过关。王生又奉伯父之命连夜归家。路过周氏门前发现了由李周氏家中逃出的窃贼，追回被盗之物。王、周更加爱慕，挽张三阳为媒结为夫妻。此剧重点戏在《店房责侄》一场，常见于舞台。剧中的王贡生性情急躁，色厉辞严，王永成畏之如虎。当他穷根究底盘诘王永成时，王永成与张三阳用手语“交谈”，强词夺理，随机应变。编造出的一套谎言，竟使王贡生无可奈何。当窃贼去李周氏家偷盗时，手提的灯笼上大书“正大光明”。并不断高呼“李周氏，我偷你来罗！”讽喻深刻，意在戏外，给人以无穷的回味。魏香庭、宋书田、唐笑吾、袁玉堃扮演的王永成，秦裕仁扮演的王贡生，都给观众留下了深刻的印象。1956 年“川剧传统剧目鉴定”时，曾对此剧作较大的修改。

焚香记　川剧高腔传统剧目。事叙落魄书生王魁，病卧长街，奄奄一息。妓女敫桂英将其救回，熬汤煎药，治愈其病，并结为夫妻。大比之年，王魁赴京应试，桂英送至海神庙，二人互誓“男不重婚，女不再嫁”。王魁高中状元后，贪图荣华富贵，入赘相府，并修书休妻。桂英接书，悲痛欲绝。此时，院妈又逼其改嫁。桂英走投无路，乃至海神庙哭诉冤情，愤而打神后，悬梁自缢。死后，桂英鬼魂活捉王魁。



川剧《焚香记》源于明王玉峰改编的《焚香记》，另名《红鸾配》，常插于目连戏中演出（花目

连之一种)。清光绪三十二年(1906)赵熙又根据王玉峰之《焚香记》写成了有"誓别"、"听休"、"情探"、"冥判"等四折的《焚香记》(或名《情探》),同年在自流井(今自贡市)演出。赵本一反王玉峰为王魁鸣冤叫屈、"昧良心出于无奈"的主题,并加上桂英鬼魂情探王魁,甘愿作妾、作婢的哀求,王魁不但不允,反欲加害桂英,迫使桂英活捉王魁。此本被周孝怀的"戏曲改良公会"作为范本,印发全川。以后为"三庆会"常演剧目。中华人民共和国成立后,曾由周慕莲主持与胡漱芳、熊中参照赵本及有关资料整理了同名本。1956年3月首演于重庆。导演周慕莲,高凤莲、秦淑惠饰敫桂英,陈桂贤、李文韵饰王魁。音乐设计兼鼓师李世仁。舞美设计王锡化、许音遂。1959年,中国川剧团出访东欧,席明真、李明璋又对剧本进行加工整理。此本在"誓别"前加强了救王魁的戏,结尾改"情探"为"惊变"。并运用了川剧"代角"的表演。出访演出由胡漱芳主演敫桂英,袁玉堃饰王魁,获得了巨大成功。《焚香记》一剧近百年来盛演于川剧舞台,擅演此剧的演员甚多,擅扮敫桂英的有刘世照、周慕莲、董佩莲、薛艳秋、阳友鹤、胡漱芳、高凤莲等;擅演王魁的有康子林、萧楷成、魏香庭、姜尚峰、袁玉堃、易征祥等。剧本有光绪三十二年由成都"戏曲改良公会"发行的赵本《情探》,1958年北京宝文堂书店出版单行本,1961年收入重庆人民出版社出版的《川剧选集》。1979年四川人民出版社出版了单行本;并载1980年《川剧艺术》第一期及《中国戏曲》下册,另有吴则虞撰补,赖以庄校订的八场本,作为西南师范学院中国古典文学教材而印行。

锦江楼　川剧高腔传统剧目。相传系清末文人王颂骞编写。写少妇嫣红才貌双全,其夫外出九年未归,偕妹翠红到成都寻访,苦无踪迹。返家途中遇寇,正欲自尽,为秦少官所救,同返成都。秦为嫣红造锦江楼居之。不久秦少官死,锦江楼成为妓院。但嫣红洁身自好,只与文人雅士应酬。灌县秀才王凤仙慕名来访,嫣红病中未见。凤仙留金五十两,并在嫣红扇上题诗而去。翌日,嫣红见诗中有"广寒天上访婵娟"之句,命人迎凤仙相见,并留住锦江楼攻读待考。二人从此诗酒唱酬,两心相近。一日,嫣红为凤仙庆寿,凤仙见其妹翠红姣好,便私到藏珠阁向翠红求婚,二人各在手掌上刺名为记,誓不负心。事为嫣红发觉,便责凤仙"得陇望蜀"。并感慨详叙身世。凤仙知悉嫣红前夫乃其好友后。便不愿与嫣红成婚而负友情,于是嫣红许凤仙与翠红结合,自己长斋绣佛了却一生。此剧情节清新,唱词典雅,喜剧色彩浓郁。民国初"三庆会"上演时轰动成都。其中"夺窗拜寿"、"刺字成配"两折常演,剧中讲、唱、做三者并重,是生、旦的功夫戏。剧本收入《川剧传统剧本汇编》二十一集,四川人民出版社出版。

锦囊机密　京剧剧目。又名《逆子孽人》。罗孝可、厉慧良编剧。写明朝窦某东渡经商。与扶桑女子成婚,生槐岗、绍祖二子。后倭寇犯我沿海,槐岗投入敌营。绍祖则愤然回归神州报效祖国。时有张经率其妻夏夫人(龚萍蒂)、子善文、女惠英,亦于江浙一带组织义勇抗击侵略。张经被朝内奸佞害死,全家失散。夏夫人继续于平海卫聚义御敌。绍祖率众往投,路遇女扮男装之惠英。言语投契结为金兰,追至夏营,惠英母女相会,绍祖始知其为

女性。二人情谊益笃，相互敬爱。此时，善文已被敌人收买为内奸，亦至母亲营中潜伏。夏将领聚会，研讨军事机密，善文窃取地图欲逃。被绍祖察觉捉回。夏夫人大义灭亲。将其子斩首。并命绍祖与女儿去窦华城内埋伏。槐岗闻悉，搜捕不得，下令杀戮全体百姓。绍祖挺身而出，并良言劝兄，望其改邪归正。但槐岗不从，要杀绍祖，值夏夫人率军来攻，绍祖趁机里应外合，终将敌寇全歼。

1951年，斌良国剧社首演于重庆。由厉慧良导演，罗孝可编腔，陈慧君舞美设计。厉慧良饰窦绍祖，厉慧斌饰窦槐岗，薛慧萍饰夏夫人（龚萍蒂），陈慧君饰张经，李慧娟饰张惠英，厉慧森饰张善之，厉慧福饰赵文华，吴慧士、胡宗宪、赵慧超饰宋世虎，李慧桐饰丹太郎。戏中厉慧良的身段，武打，厉慧斌的白口、唱腔，都很出色，演出颇受观众欢迎。

程夫人闹朝　川剧胡琴剧目。范光翔根据豫剧《花打朝》移植。写瓦岗英雄后裔罗通征北回朝，国舅苏定方忌恨，捏造罪名诬告。唐王听信谗言欲将罗问斩。罗府正在设宴贺喜，众家功臣夫人闻此凶信，公推鲁国公程咬金之妻七娘为首，同上金殿保本。唐王不纳忠言，惹得七娘性起大闹金殿，并勇劫法场，狠斗谗奸。程咬金海外封王归来，偕妻同上金殿，历陈瓦岗英雄开基创业之功，指责唐王宠奸杀忠之过，唐王要保全江山，只好释放罗通，官复原职。川剧本与豫剧原本相比，一、删削了“奏本”一场；二、将罗通与苏定方之间的冲突，写成由忠奸斗争和宗派利益而引起；三、七娘闹殿时令唐王避入后宫，七娘脱下绣鞋向他掷去，增强了“闹”。1960年，成都市川剧院青年川剧团首演此剧，导演蒋永德。张光茹饰程七娘，苏获圃饰罗通，李浩如饰苏定方。

御河桥　川剧高腔传统剧目。又名《鳌珠配》、《听月楼》。事出小说《天雨花》。柯太傅与宣学贤是连襟。一日宣学贤之子登鳌去柯府拜寿，与柯太傅之女宝珠一见倾心。回家后告知父母，宣母拜托至交裴瑞卿为媒往柯家求亲。柯府二奶奶从中作梗。求亲不成，登鳌相思成疾。宣母假言祝寿，接宝珠过府赴宴，以慰登鳌，宝珠归家，不慎失落登鳌题诗，为二奶奶拾得交与柯父，并趁机挑弄是非。柯太傅听信谗言，责宝珠败坏家风，并将其诓出府庭，打下御河桥，还与宣家断绝亲戚关系。幸宝珠被裴瑞卿救起，收养家中。裴瑞卿成全这对儿女婚事，将登鳌接入府中养病，并促使二人在花园题诗巧会。登鳌赴试高中皇榜后，裴瑞卿请柯太傅为女作媒，与宣家联姻，成婚之日，柯太傅见是宝珠，羞喜交集，柯家父女终释前嫌，有情人成了眷属。

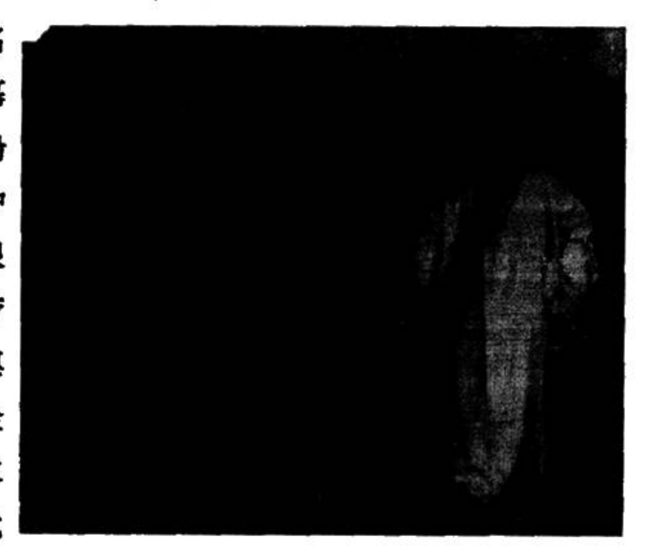
剧本语言生动，性格鲜明。《杀桥》一折，悲剧情节，以喜剧手法表现。《花园》一折，柯宝珠的三题诗，以及宣登鳌观诗之后的三赶，将前后舞台连成一个表演区域，调度上也很有特色。以上三折，常作单折戏演出。

1954年，四川省川剧演出团赴北京演出此剧。由刘成基、张达雄、周静、曾荣华、周企何、熊正堃、夏阳整理剧本；戴雪如、陈淡然、竞华、许倩云、曾荣华、刘荣琛等主演。之后，此演出本为许多川剧团采用。

另有重庆群众川剧团，胜利川剧团集体修改本《鳌珠配》。此本把柯府二奶奶，由挑非进谗之妇，改为受气受压的善良人物。《御河桥》剧本，刊《川剧丛刊》第四辑，并选入《四川地方戏曲选》第二辑。《鳌珠配》剧本，载重庆《戏曲资料》十六辑。

渡蓝关　川剧高腔传统剧目。又名《雪拥蓝关》。写"八仙"之一韩湘子，因叔父韩愈花甲之庆，特地由终南山回府祝寿。湘子装成道童与韩愈议政论道，意在促使韩愈早日看破红尘，修仙悟道。临行，湘子留藏头诗一首。韩愈见诗横头四字为"相子上寿"。方知道童即侄儿湘子。不久，韩愈因上表阻谏唐宪宗亲迎佛骨，被贬至潮州为官，率张千、李万离京起程。途中瑞雪纷飞，地冻天寒，受尽折磨，感慨万端。湘子赶到蓝关，在石碑上题诗点化韩愈："一封朝奏九重天，夕贬潮阳路八千，云横秦岭家何在？雪拥蓝关马不前"。湘子还施法将张千、李万冲散，并幻化茅庵，与韩愈相见。叔侄又是一番议政论道，韩愈因受尽苦难，终于看破红尘，求湘子引渡羽化成仙。此剧共六折，神话意境与喜剧色彩较浓，高腔犯宫曲牌用得较多，音乐性很强，重点戏在"雪拥""问路""点化"三折。由于此剧帮、打、唱、做紧密结合，丝丝入扣，难度较大。加之思想内容消极，解放后很少演出。张德成善演此剧。剧本收入《川剧传统剧目汇编》第一集。四川人民出版社出版。

碧波红莲　川剧高腔传统剧目。原名《金霞配》。取材于《聊斋》。写龙女霞姑因慕人间风光，与贴身侍婢红儿借采莲为名驾船出宫游玩，巧遇书生金王孙于碧波湖，暗种情根。霞姑避嫌隐形离去。金王孙难舍，跟踪追寻。红儿大胆施法，指引金王孙入水，带往龙宫相会。此事被巡海夜叉李良探知，禀报太子敖吉。敖吉立刻率领虾兵蟹将搜擒金王孙，搜擒不得，遂抓红儿至珊瑚堂，召来水国群臣刑讯。龟相当庭仗义直言，说服了龙君、龙母，赦却红儿之罪，并允准霞姑与金王孙成配。



1951年间，贺龙元帅到成都视察，提出要看这个戏，当时无完整剧本，由北群川剧团老艺人邓鼎山口述记录成初稿，后经实验川剧团（后改成都市川剧团）编剧徐文耀执笔加工、润色，首演于总府街省政府大礼堂，剧名《金霞配》。1959年为向中华人民共和国国庆十周年献礼，并接待到蓉观光的外宾，在省委宣传部副部长李亚群主持下，由雅安、南充两专区川剧团及成都市川剧院一团抽调人员组成演出团。范光翔执笔将《金霞配》改写成《碧波红莲》。改编本吸取了表现水国神话故事的川剧传统戏《金串珠》、《游泾河》、《洞庭配》中一些情节和表现手段，加强其音乐性和舞蹈性，艺术水平有所提高。此剧由邓先树（青莲）导演，李华松音乐设计。刘克莉、孙莉辉饰霞姑，谢文新、贺剑虹饰金王孙，钟稚文、刘天秀

饰红儿，陈全波、王国仁饰龟相，薛绍林饰龙君，周萍饰龙母，陈伟民、陈龙光饰敖吉。

1960年，四川人民出版社出版《碧波红莲》单行本。1982年雅安地区川剧团再度演出。

嘉陵怒涛　京剧及川剧剧目。1964年，重庆市京剧团曾佑石、张力根据重庆纺织染厂业余文工团刘野、张弘、彭耕、甘岳坤等集体创作的四川方言歌剧《怒涛》改编为京剧剧目。1965年李行与京剧剧作者合作，移植为川剧剧目。写农村姑娘林玉英，遭地主迫害家破人亡，只身逃到重庆进纱厂做工，依然遭受折磨。资本家及其走狗，失落克扣工人工资的分赃帐单，被玉英拾得，他们怕被揭露，企图将玉英害死，并卖尸医院作解剖标本，灭口灭迹。共产党员周桂兰得悉玉英遭毒打致昏，一息尚存，与众工人从解剖台上救下玉英，并以此发动群众向资方开展罢工斗争，终获胜利。京剧的情节较原方言歌剧有较大发展，将故事的历史背景移至重庆解放前夕，使罢工与地下党迎接山城解放、护厂运动结合起来。着重描写林玉英在党的教育下，觉醒成长的过程。由周慧江导演，沈启和组腔。厉慧兰饰演周桂兰，况梅莲饰林玉英，厉慧斌饰潘杜山。1964年3月为重庆市现代戏观摩演出大会首演。川剧于1965年10月由重庆市川剧院二团和学生训练班联合演出。并参加在成都举行的西南区话剧、地方戏观摩演出大会。周裕祥导演。李世仁音乐设计。张伟、王一尘舞美设计。许倩云饰周桂兰，何青玲饰林玉英，鄢俊和饰潘杜山，袁玉堃饰侯怀臣，周裕祥饰杨大夫，赵书勤饰王伯，马文锦饰姚小香，车敏饰小妹，罗吉饰孙三。

蔡文姬　川剧高腔及京剧剧目。川剧由周静、范光翔根据郭沫若同名话剧改编。京剧由陈富年改编。写东汉末年，南匈奴内侵，虏名士蔡邕之女蔡文姬逸去，左贤王妻之，生有子女各一。后曹操因念故人弱女有才，滞留异地，深感惋惜，乃遣正使董祀、副使周近，赍厚礼往匈奴将文姬赎还故国。归途中，董祀堕马负伤羁留华阳，嘱周近先护送文姬返许昌复命。周近素与董祀不和，乘机进言中伤。曹操一时偏听，竟传令着董祀服罪自裁。文姬得婢女侍琴密报，赶来丞相府为董祀辩冤。曹操查明内情，火速收回成命，并念文姬孤寡无依，将她赐婚董祀。川剧此剧的音乐（新谱了《胡笳十八拍》）、化装、服装、舞美等方面进行了革新尝试。1958年由成都市川剧院一团首演于成都。熊正堃任导演。竞华、刘克莉、周学如、阎传凤分饰蔡文姬，薛绍林、田国忠分饰曹操，戴素芬饰曹操夫人卞氏，龚朝昆饰曹丕，谢文新饰董祀，刘金龙饰周近，魏幼林饰左贤王，曼丽饰赵四娘。刘吉昌、周治林司鼓。韩铮、刘泉、喻伯荪等音乐设计。苏文光舞美设计。京剧在中华人民共和国建国十周年大庆期间，由成都市京剧团作为献礼剧目在成都上演；并于1960年7月晋京，曾在中共中央直属机关礼堂演出；后又在省外巡回演出，均得好评。京剧由筱樊春楼导演，筱月亭、王少泉、段丽君主演。

管得宽　川剧弹戏剧目。张尚全编剧。写老农管得宽用巧妙的办法，批评了只图多挣工分，做农活只讲速度、不顾质量的行为，并带头返工，帮助有私心的农民改正了错误。1965年大竹县川剧团首演。同年9月赴成都参加西南区话剧、地方戏观摩演出。1966年

1 月作为优秀剧目赴京汇报演出。

痴儿赶凤　川剧高腔剧目《痴儿配》中一折。事见《聊斋志异·小翠》。写天仙青鸾和丹凤相爱，触怒王母，贬青鸾至人间王玉成家，投生为痴儿；又将丹凤锁押石岩受苦。老狐仙为报王玉成救命之恩，命女儿将痴儿引至丹凤处，使鸾凤重新完配。此剧文小生演。痴儿要表现种种痴态，举止笨拙，言语疯颠滑稽，但心地善良。痴而不俗、性格可爱。叶树青、朱玉章、袁玉堃都擅演痴儿。薛月秋演丹凤，观众有“凤神蒲面”的美誉。重庆市川剧研究所藏有手抄本、油印演出本多种。《川剧鉴定演出剧本选》第九集载有《痴儿配》剧本。

新陪嫁　四川曲剧剧目。张海平编剧。写农民张洪顺，本着“前人兴，后人跟”的风俗，要为女儿办象样的陪奁而不惜卖掉唯一值钱的耕牛。凤兰反对爹这种作法，认为耕牛是农家的命根子，要靠它发展生产，多打粮食支援国家，才能过上更加幸福的生活。而陪奁则可从简。在赶场路上，两父女一个要把牛往场上牵，一个要把牛往家里赶，村长和妇女主任问明原委，劝说张洪顺；奈何张固执己见。凤兰情急智生，提出“既然卖牛来办嫁装，不如把牛当陪奁”的解决办法。经大家再三说服，张洪顺终于同意了女儿的要求。1953 年春节，该剧由泸州市曲艺改进会在泸州商场内泸州市政治协商会会场首演。徐子清饰张洪顺，张淑光饰张凤兰，黄顺玉饰王大娘，李正权饰王成贵，李昆饰村长，王光华饰妇女主任。成都、南充、自贡等曲艺团(队)先后上演此剧。剧本由四川省文学艺术工作者联合会印发。

窦玉姐　又名《借尸报》。川剧高腔传统剧目。故事出自《聊斋志异》。写晋阳县南天宫之子三复，自幼与曹翰林之女缔结婚约。清明时节，三复踏青郊外，到农户窦容家中避雨，见窦玉姐貌美，数日后借口酬情，骗奸了玉姐。归途中遇陈员外女春莺，惊为绝色，又邀媒纳聘。玉姐怀孕生子，遭窦容拷打，逼她抱子寻三复。三复命家丁持棍棒驱赶，母子走投无路，碰死府门。窦容向县衙控告，因县令包庇，三复仍逍遥法外。三复与春莺洞房花烛之夜，三复突见玉姐(鬼现人影)出现，春莺惊悸而死。玉姐(鬼魂)行至鬼家湾，被刘乡约妻收为义女，刘家夫妇为抱不平，由何癞毛出计划策：黑夜，借姚孝廉之女的尸体诡称曹翰林送女完婚，大闹南府。姚孝廉以掘墓盗尸罪控告三复，县令畏姚府势焰。不敢偏袒，判三复斩刑。剧中《避雨酬情》、《生子拷打》、《上路碰府》、《鬼家湾》等为早年经常上演剧目。《生子上路》在广大观众中印象尤深。窦玉姐有一百多句唱词，凄楚感人。旦脚唐金莲、邓少怀、杨玉卿(艺名赛四妖)都擅长演唱这折戏。斩南三复的刽子手由窦玉姐兼演，运用“代角”手法，寓意很深。《川剧传统剧本汇编》第三十集，载有《借尸报》剧本。

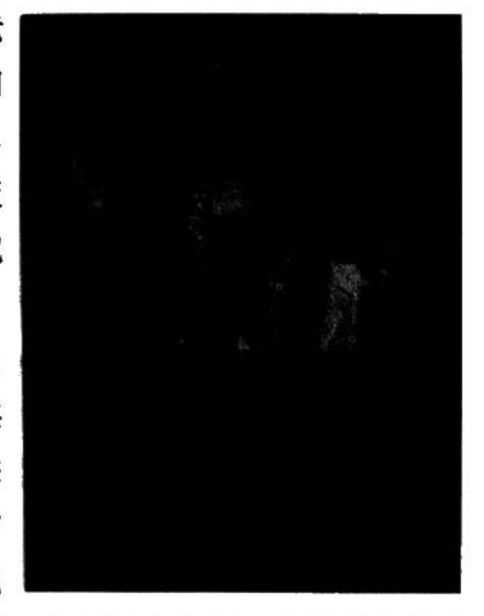
窦娥冤　川剧高腔剧目。1958 年纪念世界文化名人关汉卿创作七百年活动时，徐文耀根据《感天动地窦娥冤》杂剧改写的川剧本，全剧共九折。窦天章赴试前夕，将女儿窦娥送至蔡婆婆家做童养媳，婚后丈夫夭亡。婆媳相依为命。某日，赛卢医赖债不还。正要将蔡婆婆害死时，幸被张驴儿父子相救。于是张驴儿以此要挟，强逼两婆媳与他两父子成婚，遭到窦娥怒斥。不久，张驴儿想毒死蔡婆婆威逼窦娥，谁知反毒死张父，遂诬陷窦娥，致

成冤案。窦娥为救婆婆性命，屈招罪责，被判死刑。临刑之际。窦娥对天发下三桩誓愿：头落血溅白练、六月雪掩尸体、楚州大旱三年，果然桩桩应验，怨气冲天。三年后，窦天章任廉访使，巡查楚州案卷。窦娥鬼魂向父诉冤，方得除奸昭雪。剧中“探监”、“杀场”两折，发挥川剧高腔帮、打、唱特点，充分表现窦娥敢于怨日月、咒鬼神、骂天地的刚强性格和对封建黑暗世道的强烈控诉。此剧由成都市川剧团首演。杨淑英饰窦娥，静环饰蔡婆婆，司徒慧聪饰窦天章，笑非饰胡图，一笑饰赛卢医，陈禹门饰张父，蒋永德饰张驴儿。剧本由四川人民出版社出版。



谭记儿　川剧高腔剧目。李明璋根据关汉卿《望江亭中秋切鲙旦》改编的。写孀妇谭记儿，年轻貌美，智慧过人，经清安观白道姑撮合，与出任潭州太守的白士中结为夫妻。不料，早已垂涎谭记儿美色的太尉之子杨衙内，从中作梗，诳本奏君，诬陷白士中，企图致其于死地，达到霸占谭记儿的目的。谭记儿闻讯，巧扮渔妇，利用杨衙内好色贪杯的弱点，盗走圣旨及尚方宝剑，保住了美满婚姻，惩罚了不可一世的杨衙内。

此剧结构严谨，文词雅俗共赏，人物性格幽默风趣。谭记儿与白士中定情时的藏头诗“愿随君去”，刻画人物含而不露。“定计”、“智赚”两场，为此剧的重头戏，1956年重庆群众川剧团演出于重庆，陈鸣凤饰谭记儿，蒋绍泉饰杨衙内。同年，四川省川剧院三团在贵阳演出，陈书舫饰谭记儿，刘成基饰杨衙内。1957年，成都市川剧团赴京、津、沪等地巡回演出。杨淑英饰谭记儿，李笑非饰杨衙内，易征祥饰白士中，竞环（曹正容）饰白道姑。1959年，中国川剧团出访东欧四国时，曾演出此剧。剧本于1956年由《剧本》月刊发表，1959年由中国戏剧出版社出版。1979年，四川人民出版社出版了李笑非、周静根据李明璋改编本整理的《谭记儿》。



翠香记　川剧弹戏传统折戏。又名《调翠下书》。写何凤鸾与秀才邱山暗中相爱，私赠金钗，订结鸳盟。某夜，凤鸾写信，命丫头翠香约邱山来绣楼相会。邱山来后，正与凤鸾互倾恋情，被何母上楼发现。欲将邱山送官究办。邱山坦诉小姐赠钗，下书约会，乃两厢情愿，毫无非礼。何母深悉家丑不可外扬，求计翠香。翠香有意撮合，力劝何母赠以银两，勉其上京求

名，若能高中归来，始与小姐完婚。何母无奈，只得依从。此剧重在奴旦（饰翠香），小生（饰邱山）。当翠香带领邱山摸黑去绣楼时，犹恐人知，而邱山偏要大叫“汤元担子担过来”；翠香说“木门坎”，邱山听成“没门坎”（四川方言“木”、“没”同音），以致碰痛了脚；邱山藏在桌下，老夫人偏要抬开桌子搜查，翠香拍桌大呼“要抬桌子哦！”这些处理富有生活情趣，既见翠香的活泼伶俐，又见邱山的憨厚诚朴。剧本载《川剧传统喜剧选》下集。四川人民出版社1982年出版。（见上页下图）

醉隶　川剧昆腔折戏。又名《醉皂》，源于昆曲《北醉隶》。系由明徐复祚《红梨记·咏梨》中一个小情节敷演而成。叙雍丘县令钱孟博与书生赵伯畴原系旧交。一夕，钱县令命皂班班头许仰川请赵伯畴过府饮酒赏月。赵伯畴本与女友谢素秋有约，执意辞谢。时许仰川已酣醉，又受赵伯畴的冷意推辞，遂借酒发疯，胡搅乱缠。最后，许仰川掏出铁链，要将赵伯畴锁拿赴宴。谁知铁链套在自己的颈上，却以为锁着了赵相公，满怀高兴而去。许仰川由“烟子丑”应工，醉态逼人，言行荒唐，噱头层出。但荒诞变形之中，到处可见其真实鲜明的性格，且唱做念繁重，是丑脚戏中有名的犯工戏，经常演出。傅三乾、鄢炳章和名小生萧楷成（偶亦串演丑脚）都擅演。傅三乾的弟子李文杰博采众家之长，又有所发展，曾多次出省演出，甚得好评。现《醉隶》大多按李文杰的路子演出。剧本载四川人民出版社《四川地方戏曲选》第四辑。

醉打山门　川剧昆腔传统折戏。事见《水浒传》。写鲁智深原系种经略门下提辖。因屠户镇关西霸占良家妇女，愤怒不平，在状元桥将恶屠打死，连夜逃至五台山下，由赵员外引荐拜智真长老为师，皈依佛门。鲁智深出家后禁酒戒荤，郁闷无聊，出寺观景，见酒保担酒上山，勾起酒瘾。欲买不能，乃夺过酒坛，狂饮而尽。醉后高兴，打拳为乐，拳脚猛烈，半山亭为之倾塌一半。这是净脚的犯工戏，唱、做并重。尤其注重身段、“式口”（造型）（其中有十八罗汉式口），强调腰、腿基本功。酒保以丑脚应工，演唱过程中要同主角配合默契，戏里有〔点绛唇〕、〔混江龙〕、〔油葫芦〕、〔天下乐〕等昆腔曲牌。唐彬如、吴小雷常演鲁智深一角，在拦阻酒保、抢夺酒坛，喝酒、抛坛等一系列表演中，与酒保配合“式口”，身段优美，动作洗炼，醉打片段亦颇出色，是经常上演的保留剧目。吴小雷、刘裕能演出本列入《川剧折子戏选》第五辑，1982年由四川人民出版社出版发行。

燕燕　川剧高腔剧目。徐棻、羽军根据关汉卿杂剧《诈妮子调风月》残本编写。写宦家子弟李维德因父获罪而投奔舅母，欲借资进京替父辨冤。舅母王夫人拒不相认，陷李维德于饥寒中奄奄待毙。王府丫鬟燕燕见状，转求李之表妹莺莺救李，莺莺亦拒不肯助。燕燕乃将随身银两、银钗赠李。后李父冤情大白，且迁升御史。李维德遂来舅家寻衅泄忿，时王夫人正逼燕燕嫁史员外而燕燕宁死不从。李维德解了燕燕之危又发现她很美，于是留住王府，并向燕燕求爱，发誓娶她为妻。燕燕感于“患难恩情”而以身相许。数日后，李维德踏青遇莺莺，彼此相悦订情；燕燕知后与李维德决裂。李维德欲兼得二美，乃使燕燕往莺莺处

说媒以制服之，燕燕为使莺莺免蹈覆辙劝其拒婚，莺莺佯拒而暗以诗文与李相约并力除燕燕。李知燕燕不屈，乃唆使王夫人仍将其嫁与史家。燕燕悲愤交集，趁李维德与莺莺拜堂之时，自缢于洞房锦帐中。

此剧通过“人情冷暖、世态炎凉”，成功地塑造了一位侠骨热肠而又坚贞不屈的下层少女，揭露并鞭挞了豪门权贵的丑恶和残毒。角色虽不多，但个个有“戏”，且有较强的艺术魅力。1962 年夏，成都市川剧院首演此剧于成都。导演刘成钧，司鼓周治林。杨淑英饰燕燕，谢文新饰李维德，董婉英饰莺莺。当年冬重排此剧，改由熊正堃导演，筱舫饰燕燕，晓艇饰李维德，李红秀饰莺莺，胡小凤饰王夫人，谭昌蓉舞美设计。后赴京、沪等地演出。

1981 年由四川人民出版社出版此剧单行本。京剧、越剧、粤剧、黔剧、黄梅戏等先后移植上演。同年，此剧经电视播放后获全国电视戏曲优秀节目奖。

薛涛　川剧高腔剧目。邓剑鸣、李华飞编剧。写唐代女诗人薛涛，仰慕元稹才华，钦其政见胆识，以终身相许。元稹遭贬后，丧失气节，投靠权宦淫威之下。薛涛痛斥权奸，义责元稹，悲歌一曲，情葬江陵。此剧 1980 年元月由成都市群生川剧团首演于成都。导演赖朝豪。吴昌坤饰薛涛，夏承舫饰元稹。同年参加了成都市专业文艺团体 1980 年度创作、推陈出新剧目调演。

飚字军　川剧弹戏剧目。根据曲波长篇小说《桥隆飚》改编。编剧小云、鞠明祥。写抗战初期，硝烟弥漫，龙蛇混杂的胶东地区，有一支由草莽英雄桥龙飚率领的“飚字军”。它既打日本，又打国民党，对八路军既不理解，也不友好。为了改造这支部队，我军派出侦察参谋马定军，侦察排长沙贯舟加入飚字军。在地方党组织的配合下，说服教育了桥隆飚，争取了飚字军中的多数，把飚字军改编为八路军狂飚支队。一次险恶的战斗中，马定军为了掩护桥隆飚和其他同志，英勇牺牲。桥隆飚在失声痛哭中，增强了对我军的认识，坚定了力争做一个合格的八路军指挥员的信心。全剧着力刻画了马定军沉着坚定、英勇善战和桥隆飚粗犷憨直的性格特征，表演上采用了大翻大打，在传统基础上改革、创新的表演程式。1963 年，成都市川剧院青年川剧团首演于成都。彭光文、小云导演。何国经、刘吉昌音乐设计。杨昆山、龚朝昆武打设计。刘大仁舞美设计。晓艇饰马定军，阳抚饰桥隆飚。剧本由四川省文化局戏曲研究室内部印发。

霍岭大战　安多藏戏剧目。取材于藏族史诗《格萨尔王传》之《霍岭大战》，1961 年由尼玛改编。阿坝州若尔盖县红星乡五村民间业余藏戏队首演于红星乡五村。叙霍岭国国王白帐王急于寻一美女为妃。他派遣乌鸦四处寻觅，数日后乌鸦带回一只宝石戒指，白帐王以戒指大小和装饰的华贵，预测到它的主人定是一位绝色佳人，急不可待地要知道她的下落。可乌鸦居功自傲，不见重赏闭口不谈。白帐王慌忙下令宰羊杀牛犒劳乌鸦，乌鸦告诉他，戒指的主人是岭国格萨尔王的爱妃珠姆。白帐王欲霸珠姆心切，立即传令各部，乘格萨尔王率部远征魔国，正由大将嘉察主持着国事之际，大肆进行烧杀掳掠，攻战岭国，掳

走珠姆，囚于宫中，强迫她为妃。神母闻讯，派仙鹤暗中帮珠姆给格萨尔传递密信。格萨尔班师回国，打败霍岭军队，生擒了白帐王，救出王妃珠姆。岭国百姓一片欢腾，载歌载舞，共庆胜利。1982年，若尔盖县业余藏戏团为了力求戏剧的真实性，打破常规，借自然景物作背景，骑真马为当地群众演出《霍岭大战》。被称为“马背藏戏团”。《人民日报》、《民族画报》和《四川日报》都给予了较高的评价。目前该剧有手抄藏文剧本，保存了若尔盖县红星乡阿坝州民族中学业余剧团。

赠袍、跪门　川剧弹戏传统剧目《绨袍记》中两折。全名《赠绨袍》、《跪门吃草》。有时两折连演，有时单演一折。也有高腔本。源出《史记·范睢、蔡泽列传》。写列国时，魏大夫须贾妒贤嫉能，诬陷门客范睢有叛国之嫌。范睢死里逃生，更名张禄，向贾叙述逃到秦国谋生的经过。须贾方解疑惧，饮酒叙旧中，须贾见范睢衣单，遂赠绨袍御寒。当须贾知道范睢在秦国以卖字画谋生时，对他奚落嘲笑；当须贾知道范睢在秦国有门路可随意见宰相时，又对他恭维赞颂。范睢为须贾御车至相府，行至府门，范睢昂然直入，须贾惊疑不解，他得知御车者便是承相时，料想性命难逃，跪门膝行请罪。范睢以须贾能赠袍御寒，尚有一点旧情意，遂饶性命。以马草食之，略施惩戒。

此剧是“官衣丑”的重头戏。当须贾被困在馆驿时，一筹莫展；及见范睢，先是疑其为鬼，问明之后又倨傲地数落、教训范睢；而得知范睢可见张禄丞相，立即以美言奉承。“跪门”时，须贾惊惶万状，跪步膝行中甩动水发；而且在甩动中，使水发自行缠在发髻梗上，然后戴好纱帽。这个表演绝技，刻画须贾当时内心恐慌失措，非常准确精彩。擅长此剧者：丑脚（饰须贾）有刘成基、任子辉、鄢炳章、李笑非等；正生（饰范睢）有张德成、周海滨、杨肇安、蒋俊甫等。

四川人民出版社出版的《川剧传统喜剧选》下集，载有《赠绨袍》剧本。四川省川剧艺术研究所收藏有萧保山口述高腔本。

穆桂英　川剧弹戏传统剧目。又名《破洪州》。出自杨家将故事。范光翔、钟曦整理改编。写宋将杨延昭被辽邦围困洪州，命其子宗保回朝求援。宋王命八贤王赵德芳、天官寇准捧旨去天波府调兵遣将，佘太君痛恨宋王任奸远贤、忠良遭害，假言无兵可调。寇准用计诱出杨门女将穆桂英，用“激将法”使她接了帅印，并允诺派一得力的先行官。校场点卯发兵之时，桂英方知先行官是她丈夫杨宗保。宗保迟到，且对桂英挂帅心中不服，桂英忍之。兵至洪州，翁媳会面，尚未商定破敌之策，宗保私领人马出击，战败而归，桂英恼怒，欲斩违犯军规的杨宗保，延昭及十家总兵求情，改为杖责宗保四十。宗保怨恨妻子无情，桂英忍痛安抚，对宗保喻之以国仇家恨，动之以夫妻之情，夫妻重归于好。桂英初战未胜，回营生下一女。萧天佐又来讨战，桂英不顾产后虚弱亲自迎战，宗保亦协力相助，终于劈死萧天佐，解了洪州之围。

该剧是四川省川剧剧目鉴定中1955年在成都首批鉴定的剧目之一。旧本《讲花园》系

射洪县老艺人萧保山口述;《点将责夫》、《营房产子》等场，由成都市川剧团演员李桐君、晏惜君口述，范光翔、钟曦在此基础上整理改编。整理改编本剔除了旧本中的封建迷信(桂英用产子后的污物破了萧天佐的邪术)。对佘太君、杨宗保两个人物作了修正。全剧虽是战争题材、打斗场面不多，喜剧趣味却浓。

成都市川剧团1956年首演于成都，1957年巡回演出于京、津、沪、宁等城市。导演李笑非、夏阳。杨淑英饰穆桂英，李桐君饰杨宗保，静环饰佘太君，司徒慧聪饰寇准，李玉章饰赵德芳，邓仕元饰萧天佐。1959年中国川剧团出访东欧，杨淑英、李桐君曾演出此剧《点将责夫》一折。

剧本于1956年出版单行本，1963年收入《四川地方戏曲选》第一辑。均由四川人民出版社出版。

激浪丹心　川剧高腔剧目。四川省实验川剧团集体讨论，萧然执笔创作。写嘉陵江蓬安港九号木船，从广元满载化肥、农药赶运蓬安，途遇山洪瀑发，河水猛涨，难以启航。老驾长何忠民与杜滩师查勘天气、水势以后，向航管站建议开航。航管站决定由9号船领航，指挥其它船只破浪随航。



行至白龙滩，狂风激浪打缺九号船舵叶，何忠民独子红生也被打落江心，木船行将倾覆。何忠民毅然舍子救船，率船队闯过险滩，按期到达目的地。红生也得解放军与沿江群众相救，全家重聚。此剧表现川江航运工人与自然界搏斗的集体主义，赞颂何忠民公而忘私的精神。运用集体舞蹈动作，结合川剧锣鼓，塑造了航运工人的英武群像，气势雄壮。四川省实验川剧团1963年首演于成都。导演刘成钧、刘忠义、任庭芳、邱明瑞。音乐设计李湖昌、何绍成。舞美设计杨成林。黄世涛饰何忠民，张正蓉饰陈文秀，王启久饰杜滩师，任庭芳饰周大江。

豫让桥　川剧胡琴传统剧目。故事出自《东周列国志》。叙列国时，赵襄子屠戮智伯一家，智伯门客豫让誓报此仇。一次行刺赵襄子不幸被俘。赵襄子视其为义士，予以释放。但豫让仍不心甘。于是又乔装乞丐，归家先试其妻，竟被识破底蕴。其后，漆身为癞，吞炭成哑，改尽原形，潜伏桥下以图得逞。赵襄子过桥，坐马惊嘶，搜得刺客，终不忍杀。豫让求赵襄子脱袍，斩袍以酬智伯，赵襄子慨然应允。豫让挥剑斩袍，袍竟溅血。赵襄子惊悸而死，豫让亦自刎身亡。后人为纪念豫让，名其桥曰“豫让桥”。此剧角色以生脚为主，重在刻画人物性格和表演技巧。据彭海清谈:“学戏时师傅问我用什么去刺赵襄子？我答:用剑。他

说：错了！要用‘心’去刺。”彭海清悟透其理，演成了自己的拿手戏。1980年秋，文化部文学艺术研究院录相组来川录制川剧名老艺人优秀表演艺术，录制了由严树培整理剧本，彭海清饰豫让的演出录相。录相存四川省文化厅录相室，剧本存四川省川剧艺术研究所。

鞭督邮　川剧胡琴剧目。董吉安据《三国演义》改编。写督邮巡查至安喜县，向县尉刘备索取贿赂，巧索不成，复欲强取。张飞目睹此情，甚为恼怒，将督邮缚于马桩之上，以柳条鞭之。刘备、关羽赶来劝解，张飞方才罢休。刘备“送不起程仪缴印绶”，将督邮逐走，弃官而去。全剧四场，唱词全用“喉头韵”，且多以俚语入词，雅俗相间，俗不伤雅，谐而有趣。剧本描写督邮贪婪残暴、张飞嫉恶如仇，刘备忠厚仁和，人物性格均较鲜明。督邮、张飞各以丑、净应工，讲、唱、做并重。剧本收入《黄吉安剧本选》（上）并编入四川省川剧艺术研究所《川剧资料·传统剧目（十）》。

音　乐

川剧音乐　川剧有昆腔、高腔、胡琴、弹戏、灯调五种声腔。清代初期，各种声腔以独立剧种形式组班演出。清末民初逐渐溶合。至民国元年(1912)成都“三庆会”戏班成立使五种声腔融为一体。

川剧的昆、高、胡、弹、灯五种声腔，从演唱到伴奏均自成体系。川剧的传统剧目一般是单一声腔，同时，也有两种或三种以上声腔组腔演唱的。如两种声腔有昆、高，昆、胡，昆、弹；三种声腔有高、昆、灯，高、胡、弹等。五种声腔在同一剧目中共用则较少。

川剧的五种声腔均用四川方言演唱，并用统一的锣鼓伴奏。川剧演唱，以成都话为基础，语言为阴平、阳平、上声、去声等四声。其语音调值如下表：

调类	阴平	阳平	上声	去声
调值	55	21	53	213
例字	妈	麻	马	骂

昆腔：川昆系来自苏州的昆曲经与四川的语言结合逐渐衍变而成。

川昆的结构与苏昆基本相同，属曲牌联套体。有“单支曲牌”和“成堂曲牌”两种应用形式。“单支曲牌”是完整、独立的曲牌单位，它可以单独使用于一出戏之中，如《思凡》中的〔诵子〕，《议剑献剑》中的〔镇南枝〕，《醉打山门》中的〔点绛唇〕等。例如：

点　绛　唇

（《醉打山门》鲁智深［净］唱腔）

1 = D

赵瞎子演唱
蒋学琼记谱

サ 6 5 - 5 23 2 - ┆ 5 2 - 2·3 5 6 61 5 - ┆

树 木 槎 丫， 峰 峦 如 画

5 5 23 5 - 2 21 3 2 - 6 1 5 - 6. 5 45 6 -

堪潇洒，哎呀！闷煞洒家，烦恼

3 2 3 5 . 3 2 3 2 . 3 5 - 6 . 1 6 5 - ‖

倒有那天（哎呀）大。

昆腔戏一般由若干"单支曲牌"组合而成，如《醉打山门》由〔点绛唇〕、〔混江龙〕、〔山歌〕、〔油葫芦〕、〔天下乐〕等曲牌组合而成。"单支曲牌"在一出戏中亦有重复使用的情况，如《东窗修本》中的〔泣颜回〕：

泣颜回

（《东窗修本》秦桧［净］唱腔）

梅春林演唱
邱永和记谱

1 = ♭B

サ 3 3 - 2. 3 12 3 3. | 4/4 0 3 35 32 | 1 . 2 35 2 |

启奏圣命君，（哪）蒙雨露敢不

0 3 1 3 | 2 - 6 - | 1 7 6 - | 6 3 5 - | 0 5 3 5 |

知恩。为鹏举嫉妒，岂容他

1 . 2 35 2 | 0 3 1 3 | 2 - 6 - | 2 . 3 1 7 | 6 5 3 3 |

紊乱朝庭。臣这一本都只为

3 6 - 3 | 2 1 3 - | 0 5 1 12 | 5 - 1 - | 35 2 3 - |

边疆未宁，知何日把中原定。

6 - 1 7 | 6 - - - | 6 3 5 - | 5 3 2 - | 0 3 5 3 |

南自南各守规箴，北自北

1. 2 35 2 | 0 3 1 3 | 2 - - - ‖

结好和亲。

“成堂曲牌”是若干支相近似的曲牌组合应用的总称，如《醉隶》中的〔粉蝶儿〕一堂由〔粉蝶儿〕、〔红绣鞋〕、〔普天乐〕、〔石榴花〕、〔满庭芳〕、〔上小楼〕、〔耍孩儿〕、〔一煞〕、〔尾煞〕组成，《水漫金山》中的〔醉花阴〕一堂由〔走板〕、〔滴溜子〕、〔画眉青〕、〔喜迁莺〕、〔重队子〕、〔刮地风〕、〔水仙子〕、〔四轮子〕、〔尾声〕组成。“成堂曲牌”的结合和序列是固定的，一般不能随意前后挪动位置，但“成堂曲牌”中的某些曲牌可以作为“单支”使用。

川剧昆腔剧目不多，常演的有《醉隶》、《东窗修本》、《议剑献剑》、《坠马》、《文武打》、《花子拾金》、《赠剑斩巴》、《水漫金山》等近二十出。昆腔曲牌在高腔剧目中插唱的情况较为普遍，如《红梅阁》中插唱〔梁州序〕、《评雪辩踪》中插唱〔香柳娘〕、《思凡》中插唱〔诵子〕和〔风吹荷叶煞〕等。胡琴、弹戏亦有插唱昆腔曲牌的剧目，但数量不多，灯调剧目中则少见插唱昆腔曲牌。

昆腔除了以整折戏演唱和插唱于其它声腔之中外，最常见的是“昆头子”的形式，“昆头子”即是在高腔曲牌的首句或首句的上半句演唱昆腔，如〔九转回廊〕、〔满庭芳〕、〔淘金令〕等曲牌：

选自《打神》敫桂英唱段
（竞　华演唱）

（昆头子）

（唱）忽　听　得　雁　声　天　际，

【满庭芳】

（帮）嘹　嘹　呖　呖　耿　耿　凄（呀）　凄。（下略）

胡琴〔二簧倒板〕也有唱“昆头子”的，例如：

选自《访白袍》薛仁贵唱段
（刘烈光演唱）

（昆头子）

星　月　交　辉（呀）（啊）

（打　打尔　那打．）

【二簧夺子】

山（哪）　河（啊）　普（啊）　照，　清　风

2 2 3 56 5 | 2 12 35 2 32 1 | 1 2 6 (5672 6) |
明（哪）　　　　　　　　　　月（呀）

55 32 1 65 3 | 0 5.6 3.2 1 | 53 2 （下略）
上　　　　　　柳　　　　梢，

昆腔伴奏的主奏乐器是曲笛，1949年后，各地剧团视情况加有二胡、琵琶、扬琴等民族乐器，伴奏方式为跟腔、托腔，一般是腔起笛起，腔止笛止，但亦有根据身段表演需要在唱腔中加入少量简单过门的。昆腔伴奏锣鼓及运用方式与高、胡、弹、灯诸声腔基本相同，但一般以换大钹为酥钹和大锣敲锣边来造成锣鼓音色的"酥味"，并以此区别于其它声腔的锣鼓伴奏。

高腔：川剧高腔系弋阳腔由江西入川后，融汇本地的民间音乐和方言方音逐渐衍变而成的腔调，是川剧的主要声腔。唱腔音乐结构属曲牌联套体。传统的高腔属"徒歌清唱""不托管弦"形式。高腔的曲调高亢，音域宽广，如〔红衲袄〕的最高音可达 f^3，其它曲牌的音高也常达 c^3 以上。演出时，幕前演唱、幕后帮腔，帮腔时一唱众和并伴以锣鼓套打，形成了高腔音乐的鲜明特点。川剧高腔的曲牌丰富，张德成编述的《川剧高腔乐府》中有曲谱的曲牌达三百余支，无曲谱但有牌名的近二百支，曲牌总数约五百支。这些曲牌承袭"南北曲"的格局，区别仅在于唱词和帮腔部分的细微变化，而唱腔的类型则较少。

高腔曲牌是由"帮腔"、"锣鼓套打"、"唱腔"三部分组成，习称"帮、打、唱"。

帮腔。帮腔部分是曲牌的骨架，曲牌的起承转合、繁衍变伸、犯腔转调等方法和手段，大多包涵在帮腔部分，其旋律丰富优美，有很强的抒情性。帮腔一般在曲牌的头部和尾部，第一句帮腔称为"起腔"，"起腔"又分"平起""放帽子""昆头子"和"诗包头子"四种形式。起腔后的帮腔称"立柱"，帮几句即立几柱，高腔可以连续立五柱（如〔锁南枝〕），帮腔的色彩和变化基本上存在于"立柱"之中，艺人们常用"房屋之梁柱"来形容它。曲牌尾部的帮腔有"合同"、"尾声"、"尾煞"等形式。此外，帮腔还有"飞句"，即规整的唱词中突然出现的三字句或二字句的唱句，有如飞来之句；"专句"（或作"钻句"），即该曲牌区别于其它曲牌的专腔之句（亦称专腔）；"重句"，即重帮或重唱之句；"犯腔"，即该曲牌借用其它曲牌的腔调；"提"和"顿"，即帮腔的某些句子和音节，可以因剧情需要作提前挪后或停顿；"南"和"北"，即高腔曲调分南调和北调；以上内容艺人们常概括为"飞、专、重、犯、提、顿、南、北"八字艺诀在实践中运用。帮腔还分领腔和合腔，一般说来，领腔领每句或前半句的字，合腔合后半句或字后的腔，领腔大多是节奏自由的唱诵，而合腔大多有板眼并加锣鼓套打。旧时，帮腔皆由"硬场面"担任，鼓师领腔下手合腔，曲牌的调高由鼓师视演员嗓音而定，随意性较大，所以帮腔还兼有定调的功能。五十年代初，川剧始有女声帮腔出现，至今，女声帮腔已发展

成为川剧艺术的行当，曲牌的调高亦予以规范。

套打。用锣鼓为帮腔伴奏，这种"腔"与"打"的结合形式，川剧界习称"套打"。套打有"小"、"文"、"武"三种基本形式。

"小"为小打套腔，即用小锣、铰子两件乐器为帮腔伴奏。这种形式用途广泛，高腔的绝大多数曲牌都采用小打套腔。小打套腔有四种基本手法：〔一字〕帮腔的套打。如〔二郎神〕：

选自《摘红梅》昭霞唱段
（刘汉章念腔）

4/4 0 3 5 23 3 | 3 5 3 2 | 1 2 6 1 2 - | 2 6 5 - |
（帮）（呃）儿 度 照（啊） 人（哪） （衣）
（课 乃 尺 尺 尺 乃 尺 尺 才 乃 乃 乃 才乃乃乃 乃太 尺打 乃 才乃乃乃 乃太

0 6.5 3 5 3 2 | 1 21 6 1 2 - | 6 3 2.3 1 6 5 1 | 6 -（下略）
（衣） （啊） 成孤（啊） 零。
尺 乃.太 尺乃 尺乃 才 乃 乃太 才乃乃乃 乃太 尺 乃.太 尺乃 尺乃 壮）

〔二流〕倒七字帮腔的套打。如〔古梁州〕：

选自《帝王珠》彝留唱段
（刘汉章念腔）

2/4 0 5 | 5 6 5 | 2 - | 1 . 6 | 5 . 6 1 2 | 6 5 3 |
（帮）儿 臣 把 本 奏 龙
（课 乃 尺乃 尺 乃 才 才 才.尔 乃太 尺 乃 尺 乃 尺乃

5 6 | 6 5 3 | 2 3 | 5 - |（下略）
楼，（啊）
才 乃 尺 乃 尺乃 尺乃 才）

"二流"顺七字帮腔的套打。如〔六犯宫词〕：

选自《摘红梅》裴禹唱段
（刘汉章念腔）

2/4 6 - | 3 2 3 | 1 6 . | 6 . 1 2 3 | 1 6 5 | 6 1 |
（帮）咱 今 日 有 些 欢 庆，（哪）
（才 0 才 0 才. 尔 乃太 尺 乃 尺 乃 尺乃 才 乃

1 2 1 | 6 1 5 | 6 - |（下略）
尺 乃 尺乃 尺乃 才）

"哀词腔"帮腔的套打。如〔青衲袄〕：

选自《秋江》陈妙常唱段
（王官福念腔）

高腔曲牌的帮腔几乎每曲必套小打，但锣鼓点和手法均未脱出以上四种基本形态，其变化亦只是随腔调的不同作局部增删处理。

"文"为文场套腔，即以小锣、铰子、大锣、大钹四件乐器为帮腔伴奏。文场套打一般要与小打结合使用。如〔江头金桂〕：

选自《思凡》色空唱段
（王官福念腔）

文场套打鼓点也少，只有〔青板〕、〔半边月〕、〔送四锤〕、〔哀词〕等，由鼓师临场运用，这种灵活的处理技法称"安顿"，鼓师"安顿"的不同，可以引起帮腔的曲调和节奏的变化。如〔香罗带〕的"哀词腔"，"安顿"〔青板〕和〔半边月〕导致了腔型和节奏的变化。如〔香罗带〕"哀词腔"正格套打：

35 23 5② - ‖
（课 课乃 壮）

"安顿"在上例①处的套打：

【青板】

（前同） i 2 3 | i6 5i 6. 5 | 35 2 3 5 6 | 5 - - - ‖
（啊）
（壮 丑乃 尺丑 乃尺 丑乃丑 乃丑乃 尺乃 丑乃尺 壮尺 乃打 壮）

"安顿"在上例②处的套打：

【半边月】

（前同） 5 6 | 6 5 3523 5 - ‖
（啊）
（壮乃 丑乃乃丑 乃 丑乃 尺丑乃 壮）

"武"为武场套腔，即以堂鼓、马锣、大锣、大钹四件乐器为帮腔伴奏。高腔曲牌的武场套腔除〔二流〕完全可以用武场完成外，〔一字〕必须加入文场或小打共同完成，这种"文转武""小转大"的手法也随鼓师的安顿而变异。武场套腔的形式不如小打和文场多样，一般用于激烈的场面。

高腔的套打一般是亮前面的字，套后面的腔，也有整句腔如〔山坡羊〕、整支曲牌如〔烧夜香〕从头至尾"满打满套"的，还有从头至尾不加套打的曲牌，如〔阴山坡〕、〔课课子〕等。

高腔曲牌的"帮腔"和"套打"是在幕后演唱和演奏的。

唱腔。高腔曲牌中由演员（角色）在幕前直接向观众演唱的部分（内"放帽子"例外），它是曲牌的主体，具有叙述性特征。上腔分上下句，以"出音为字、拖音为腔、腔随字转、字正腔圆"作为行腔规律。唱腔节奏受板眼制约，停腔落板均有一定规范，但腔调的灵活性和随意性很大。

高腔曲牌的唱腔部分类型较少，从总体上看只有〔新水令〕、〔香罗带〕、〔一枝花〕、〔江头桂〕、〔孝南枝〕、〔梭梭岗〕、〔红衲袄〕七类唱腔，其中〔新水令〕与〔香罗带〕、〔梭梭岗〕与〔孝南枝二流〕唱腔间的区别也较小。

〔新水令〕类唱腔如：

新 水 令

（《伍申路会》伍子胥［生］唱腔）

张德成演唱
邱永和记谱

1 = ♭B

【走板】

（锣鼓略）（帮）孤身 仗 剑走西东，（啊）（锣鼓略）

迫忙 忙 多受 惊恐，（啊）（锣鼓略）颠狂 如柳絮，（呀）

（锣鼓略）飘泊 似 萍踪，（啊）（锣鼓略）（啊）举 目皆空，（啊）

望 睢 阳 何 日 得 拢。（啊）（锣鼓略）

【一字】

望 睢 阳（啊）

行（哪） 色（啊） 匆 匆， 行色 匆 匆，

关山阻 隔（呀） 雾（啊） 濛（啊）

濛。（啊） （唱）人在 中（啊） 途

心（哪） 在 宋， 睢 阳 去 把 子 建

从。 君 臣 相 会 添 悲 痛，

同病相（啊）怜话离衷。（啊）

他那里失却东宫宠，某这里家遭灭门凶。

他是逆子某是孤（啊）臣，孤臣逆子

【二流】稍快

志相同。同是异乡客，俱在患难

中，君夺他妻并夺国，诛杀某父又杀某

兄，两下冤仇重，岂向外人谋。

中速

（帮）堪叹英雄堪叹英雄，（锣鼓略）

（唱）我生不辰 圣主不逢 （帮）逃他国雄才无用（啊）逃他国

雄才无用。（啊）

〔一枝花〕类唱腔如：

端 正 好

（《焚香记·打神》敫桂英［旦］唱腔）

1 = C

杨云凤演唱
邱永和记谱

（昆头子）

（弹 才乃 弹．尔另乃 尺另乃 弹 尺打乃 弹）サ 3·2 i2 23 5 4
（唱）恨 漫

3 – 6 6. 3·5 6 54 3 – 6·i 2 3 i – （壮乃丑 当丑当丑
漫 苍天无 际，

乃壮 丑乃尺 壮尺 丑） 35 2 5 3. | 4/4 3 2 i2 3 – | 2 3·2 i 2i 6 |
（帮）恨 王魁呀 辜（啊） 恩 负（啊）
（壮 – 丑）

中速

i. 2 32 i2 i | 0 2 i2 3 – | 23 i 2i 6 – | 5 65 35 2 3.5 6 |
义。（呀） （啊） （啊）
（壮 – 丑） （课 课打打 壮乃 丑乃乃丑

65 35 2 3 – | サ 0 6 5 3 2 i6 i 5 6. 0 i63 2 i i 2 –
（唱）哎 呀 呀！ 王魁 贼呀！
乃丑乃 尺丑乃 壮 –）

3576 5 6 i2i6i 0 32 i i 6. | 4/4 i 2 3 6 i6 56 |
（啊） （啊） 贼呀！（帮）闪 得 奴 无（啊） 靠

0 3·2 i2 3 | 3 2. 3212 2 | 32 i2 i656 6 | 5 65 35 2 3·5 6 |
（啊） 无 依。（呀）（啊） （啊）

65 35 2 3 – | サ 0 656 3 2. i6 3·5 i2 3 3.
（唱）奴 好比 断 线 风 筝，

拆开 连理，银瓶坠井梨花

落地，谁怜奴（啊） （帮）孤（啊） 鸿（啊）

天 地。（啊） （啊）

（唱）当初送你 南坡

地，海誓山盟永不（啊）离。春闺独占

挂 荷 衣，贼不该 停妻再娶，

闪得（呀）奴 进退 无依。待向前

渐快

（帮）海神庙 里。（衣） （衣） （啊）

〔香罗带〕类唱腔如：

青 衲 袄

（《玉簪记·秋江》陈妙常［旦］唱腔）

1＝C

陈永舫演唱
邱永和记谱

【一字】稍慢

(帮)冷清清潘郎 今（哪） 何在？（呀）

离情别绪 系（呀） 心（哪）

怀。（呀）（啊） （锣鼓略）

（对白略）

(唱)无端（哪） （课打打 打打乃 壮） 惹下

了 (帮)风流债，（呀） （啊）

（啊 啊）

(唱)恨 观 主 将一对

凤 凰 两 分开。 郎去也

何日（啊） 才（呀） 来， 我怕只

渐慢

怕（呀） （啊） （啊）

中速

(帮)相思病 儿 离（呀）

不（啊） 开。（呀 啊）

【二流】稍慢

（中 略） (唱)你 看 那 鸳 鸯 鸟

儿 成 双 成 对， 好 一 似

和 美 的 夫 妻。 白 日 里 并 翅

而 飞， 到 晚 来 交 颈

而 眠。 奴 与 潘 郎 虽 则 是

相 亲 相 爱， 怎 效 得 鸳 鸯

鸟 儿 一 双 双 一 对 对

0 5 65 | i 2 3 | 5 i.2 | 3 5. | 7. 6 | 56 3. |

飞入 在 波浪 里

慢

3 2i i 2i | 3 2 3 | 33 33 | 23 32 i | 2 - |

(帮)水 不 离。(呀) (壮乃壮 乃丑乃壮 另乃丑乃尺 壮乃丑 当丑当丑

i 6 | 5 - ‖

乃壮 丑乃尺 壮)

〔梭梭岗〕类唱腔如：

梭梭岗

（《宫人井》白鳝［旦］唱腔）

1 = C

筱舫演唱
杨为记谱

中速

（前略）サ 3 3 2 i 6 | 2/4 5 2 32 | 7i 2. | i 2 i | 5 - |

(帮)江山(哪) 如画，(就 啊) 稻 禾

i2 6 i 2i | 5 - | 2 - | i - |【二流】0 3523 | 6 5 32 |

遍 田(哪) 畴。 (啊) (唱)站 在 了

i6 i 6 | 3.2 i6 | 5.i 653 | 0 23 | i2353 2 | 2 i6 2 i6 |

船 头 观 锦 绣， 千 红 万 紫 满

5.3 56 | i - | 0 6i53 | 2 i6 53 | 2.3 56 i | 6.5 3 |

神 (哪) 州。 待 儿 轻 桡 船 儿 慢 慢 走，

5 3.2 | i2 i 6 | 0 53i6 | 6.i 23i2 | 2 i6 5356 | i - |

好 让 流 水 送 行 舟。

(6.i 23i2 | 3.5 32i | 6.i 653 | 5. 6 | i.2 3532 | i.6 5356 |

青松翠竹绕云岫，泉水涓

涓石上流。梅鹿衔花

遍山走，猿猴戏耍（伴唱）（啊）

在山丘。

（唱）渔翁们

手执钓竿江边走，樵子归途把

山歌讴。

牧牛童

倒骑牛背横吹短笛声音多雅秀，

机杼声声出画楼，尘世繁华

2̇0 02̇ | i̇6 5 6 53 | 0 5̇3̇5̇3̇2̇ | i̇6 2̇ i̇6 | i̇6 3̇ i̇.3̇2̇i̇ |

般 般 有， 眼花 缭 乱 喜 心（哪）

6 5. | i̇6 3̇ | 3̇ 2̇. | 2̇ - | i̇ - | 0 3̇5̇3̇2̇ | i̇ 6 i̇ |

头。（帮）乐 悠 悠，（啊） （唱）侍 儿 搭 扶

2̇.i̇ 6 | 5 6i̇ | 5 5 | i̇ 6. | 2̇ - | i̇ - ‖

手， （帮）忙 下 荷 叶 舟（啊）。

〔孝南枝〕类唱腔如：

孝南枝

（《营门斩子》樊梨花［旦］唱腔）

1＝D

胡漱芳演唱
邱永和记谱

（放帽子）

（锣鼓略）サ)0(⁝ 67 3̇ 3̇ 2̇. 0 3̇2̇ 7 i̇. ⁝

（唱）违军令罪非轻！（帮）罪 非 轻！（哪） （啊）

（壮 尺丑 0 0乃

)0(⁝ 2̇ i̇6 5 6. | 4/4 i̇2̇ 6 i̇ 2̇. i̇6 |

壮乃丑 当丑当丑 乃壮 丑乃尺 壮 尺丑 （啊） 罪 呀 壮）

3̇3̇ 2̇.i̇ 72̇ 65 | 3 5. i̇2̇ 2̇i̇ | 6 i̇ 6 5.3 323 | 5 5 3 - |

非轻，（哪）

（壮 丑乃 尺丑 乃尺 丑乃丑 乃丑乃 尺丑乃 丑乃尺 壮 乃 壮）

サ 0 i̇ 5̇ 3̇ 2̇ 6 i̇2̇ i̇ 656 i̇ ⁝ 2̇3̇5̇.3̇ 2̇3̇i̇2̇.i̇ 6 7.

（唱）违 军 令 （哪） 罪 非

3̇ 2̇. i̇656 i̇26i̇ i̇ ⁝ 3̇ 2̇ i̇ 5 6i̇ 5 6 | 4/4 2̇ i̇ 6i̇ 2̇. i̇6 |

轻，（哪） （帮）胆 敢 临 阵（哪） 招（啊）

姻亲。（哪） （啊） （衣） （啊）

（壮 乃 尺乃 尺乃 壮 乃丑 当丑 当丑 乃 壮 丑乃 尺

（啊）

壮 丑乃 尺丑 乃尺 丑乃丑 乃丑乃 尺乃 丑乃尺 壮 乃 壮）

（唱）奴 才 做 事

不 守 分， （帮）有 乱 军 纪 （呀） 罪（呀）

非 轻。（哪） （啊）

サ （唱）（啊） 唐 天 子（啊） （课打打 打打乃 壮）

金 殿 （帮）传 皇 令，（哪） （啊）

（唱）为 娘 挂 帅

儿 父 的 先 行。 前 三 日 赐 儿

一 支 令， 巡 营 望 哨 探 贼 兵。 纵 然

看 上 白（呀） 家（呀）女， 就 该 要 回 营 来

对　娘（哪　哈）明。（哪）　背　父　招亲　理当

斩，（哪）　（帮）背　父　招亲（哪）　活（啊）

不（啊）　成。（哪　啊）

〔红衲袄〕类唱腔如：

红　衲　袄

（《杜十娘·归舟》杜十娘［旦］唱腔）

廖静秋演唱
邱永和记谱

1 = C

【一字】

（锣鼓略）　（唱）从　早　李　郎（啊）去　会　友，

（帮）（啊）　（啊）

（啊）　（唱）却　怎么这　阵　未

归　舟？　（更鼓）（冬　弹）　夜　色

苍　茫（哪）　初更　后，　（风效果）（仓　浪～～～）

晚风吹　来　冷　飕　飕。

月照当空如(啊)白昼，

水天一色映扁舟。

瑞雪纷飞寒夜透，两岸芦苇尽

白(呀)(哈)头。(啊)如此情景

真少有，丹青妙笔也难(哪哈)留。与李

郎对坐船舟赋诗酒，(这)陶情怡性

话绸(哪哈)缪。

知心人相伴在左右，情爱更

深永不抛丢。手攀船头

望江口，(水声)(仓 浪~~~~)李郎不回(我)

5 3 1.235 53 2 - 6 1 1.235 7.6 3 5. ⁞ 0 2 2 1

痴望在 船（哪） 头。（啊） 夫妻

6 5 0 3 61 56 3 2 5 32 1 2 6535 21 2 3 - 6 - |

们 偕伉俪 情深 意厚，

2/4 6 - | 1 2 3 | 3 21 6 | 6 3 1 | 2.1 6 | 21 2 |

（帮）（啊） 备 美 酒（啊） 理 衾 枕 等 夫

2 2. | 3 - | 2 - | 1 6 | 5 - ‖

归 舟。 （啊）

〔江头桂〕类唱腔如：

江 头 桂

（《窦娥冤·探监》窦娥〔旦〕唱腔）

1 = C

张光茹演唱
邱永和记谱

【一字】

サ（壮 尺 丑.乃 才.乃 才乃尺 壮）2 1 5 71 3 2 71 2. |

（帮）天 愁 地 惨（哪）

中速稍慢

4/4 1.1 11 71 7 | 5.3 23 6 5 1 | 12 61 5. 6 | 5. 3 2.3 53 |

（啊） 魂散 魄 飞，（呀） （衣）

（才.尔 乃太 尺另 乃 尺 尺 尺.尔 乃太 尺乃 尺乃 壮乃 乃丑 尺乃 壮 丑乃 壮

21 71 2 - | サ 1 -（“悲头”略）⁞ 1 1 1 24 5 - |

（啊） 欲 哭 无 （衣）

乃丑 尺乃 壮乃 壮 尺 丑）

4/4 5.6 54 24 1. | 2.4 52 4 4 | 4 4 2.4 5 42 | 1 21 71 2 - |

泪（呀） （衣） （衣） （啊）

（壮 乃 厂 乃 厂.乃 尺 乃 厂.乃 尺乃 厂）

i2 2i 7 i 7 | 5.4 4 24 5 - | 卄 2 76 6.7 2 5 6 |

（啊） （壮） 举 步（啊）

4/4 i. 6 5 53 265 | 3 5. 6 i | 53 56 5. 6 | 3.2 7 2 3 5 |

难（哪） 移。（呀）

（壮 - 丑 乃 尺丑 乃尺 丑乃尺丑 乃尺丑乃 尺丑乃 丑乃尺 壮 乃

转1 =♭B（前2=后3）

3 - - - | 卄 0 3 2i 6 i.2 3 2 6 i.2 3 2 i6 2

壮） (唱)天 愁 地 惨 魂 散 魄 飞，

0 6 6. 6 #i 2. 6.5 35 6i 6 5. 3 3 4.3 23 i 2 -

欲 哭 无 泪 举 步 难 移。（呀）

25 2 35 3 2. | 4/4 32 i. 3 3 2 | 2 35 2 3 65 | 5 - - - |

(帮)浑身疼痛（啊） 如 针（哪） （衣） 刺，（白：喂呀！）

5 6 53 2 3 2 | i 2i 6i 2 - | 2.i 6i 5 6 - |

（衣 啊）

（壮乃 丑乃乃丑 乃丑乃 尺丑 乃 壮）

卄 0 3.5 3 5 i. 23 2 6 - 0 6 5 2 - 6 i 2

(唱)万 不 想 突 把 (帮)横 祸

转1 =C（前3=后2）

32 i 2i6i 2 - | 4/4 2 3. 2.i i 6i | 2 - - - |

遇，（呀） （啊）

（壮.丑 乃壮乃 尺丑乃 壮

7 6 7 7 2 7 | 6 i 6 5.4 4 24 | 5 - 5 - | 3 - - - |

（啊）

乃丑乃 尺丑乃 壮

壮乃 丑乃丑 乃丑乃 尺丑乃 壮）

转1 = ♭B（前2̇ = 后3̇）

(唱)家破人亡在瞬息。

在监中我难度白昼与黑夜，想

婆婆更思念我那苦命

的爹。(呀)闷沉(哪)沉

分不清日月风雨，黑暗暗辨不(啊)

出南北东西。铁链儿磨破我的颈，

铁锁儿磨穿我的(呀)膝。日夜未曾

把眼闭，可怜我难坐难卧时起时

(啊)立。似这等人间地狱，哪还

有一线生机。哎呀呀窦娥(啊)女，

(帮)怎不早断这口气，这(呀)口

气。(啊)(啊)

(啊)

(壮)

高腔唱腔的男女分腔因曲牌而异，有的形成了男女腔，有的没有形成或没有完全形成男女腔。〔一枝花〕类唱腔没有形成男女分腔，例如：

选自《访友》梁山伯、祝英台唱段
（谢文新、陈书舫演唱）

女腔：非是弟欲言又忍，话不分明两下里（呀）（下略）

男腔：弟为何欲言又忍，话不分明好叫兄（啊）

〔新水令〕类唱腔没有形成男女分腔，例如：

选自《思凡》色空、《伍申路会》伍员唱段
（竞华、张德成演唱）

女腔：十八罗汉两边坐，

男腔：人在中（啊）途心在宋，

它们一个个都好象有话对我说。（下略）

睢阳去把（啊）子建从。

〔香罗带〕类唱腔与〔新水令〕类唱腔相似，也没有形成男女分腔。〔红衲袄〕类唱腔则已经形了男女腔，例如：

选自《盘贞认母》徐元宰、王志贞唱段
（陈书舫演唱）

（男腔）

行过了一派紫竹阶。钟鼓二楼分左右，说法楼正对讲经台。大雄宝殿生光彩，十八罗汉两边排。（下略）

（女腔）

她本是送子观音坐莲（哪）台，世人求子吃长斋。求男必定生后代，求女必定降裙钗。（下略）

〔梭梭岗〕类唱腔的男女分腔则十分明显，例如：

选自《御河桥》柯太傅唱段
（何伯杰演唱）

（男腔）

2/4 0 6 i | 6·i 5 32 | 0 2 | 2 3 | 5·6 5 | 0 5i65 | i i |

老夫在朝 陪王驾， 太子诗书

0 i | i·6 56 | i i | 0 6 i | 6532 2 | 32 3 565 |

我 教 他。 宝珠女儿 才学大，

0 i 32 | i 565 | 0 5 2 | 2 5·6 | i i | （下略）

诗词 歌赋 人 尽 夸。

选自《宫人井》白蟮唱段
（琼莲芳演唱）

（女腔）

2/4 0 5 23 | 5· 32 | 5 32 i6 | 32 i6 | 5 3 |

青(哪) 山 青 得 多 雅 秀，

0 6 i | 2 i6 53 | 0 6i | 2 i6 56 | i 6 | 0 2 53 |

绿水 汪 洋 浪 悠 悠。 方才

i· 6 | 5·6 2 2 | 53 56 i | 6 3 | 0 i i | i i6 |

间 辞 别 哥 哥 出 洞 走， 摘 匹 荷 叶

6i 23i2 | 2 i6 53 | i 6 | （下略）

化 船 舟。

〔江头桂〕类唱腔的男女分腔更加突出，例如：

选自《送行》梁山伯唱段
（陈书舫演唱）

（男腔）

サ 0 5 2 i 6 5 6i 5 3 2· 5 32 7 2 3 5 5 -

绿柳 红杏 好 风 光，

0 6i56 i 65 2 56 2 i · 65 ┊ 0 6i56 i 65 2 –

邂逅相逢叙乡党，意气相投

i 23 5 3 2 i 23 i – 5 – ┊（下略）

议排（呀）行。

选自《思凡》色空唱段

（竟 华演唱）

（女腔）

サ 0 35 6 5 335 3 2 i 6 – ┊ 3216 3 · 2 i 2.

见一个青年子弟

0 6 2 · 6 3 2 – ┊ 0 3 3 3 2 6 – 6 6 i · 235

扬鞭走马，他将眼儿瞧着（啊）

2 – 0 6 – ┊ 0 6 3 3 2 6 – i 2i 60 2 – ┊（下略）

咱，咱将眼儿看着他。

〔孝南枝〕类唱腔有叫“流水腔”的，与〔江头桂〕、〔梭梭岗〕类唱腔区别不大，也属男女分腔的唱腔。

板式。〔一字〕——帮腔部分为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），唱腔部分为散板（サ）；〔二流〕——一板一眼和有板无眼（$\frac{2}{4}$拍和$\frac{1}{4}$拍）；〔摇板〕——〔散板〕（サ）；〔走板〕——散板（サ）。其中，〔一字〕的唱腔最具特色，它腔调节奏伸缩自如、随意性强，但唱词句逗的“碰板”与“让板”又受一定规范和制约，这种制约就是用“板”来划分腔的音节和句逗，一般说来，十字句三、三、四的句逗则为让、让、碰板；七字句四、三或三、四的句逗则为让、碰板；在不“顶板”的情况下，腔和字有充分的灵活性，〔一字〕唱腔的这种节奏样式是高腔音乐的一大特征。

高腔曲牌。文词典雅，可读性强。其曲牌名称大多袭用南北曲，但唱词则已形成了自己的格式。按腔词关系规范可分为“有定词格”和“无定词格”两种：有定词格的特点一是曲牌的字数或句数有定，如〔菩萨蛮〕全曲只三句、〔懒画眉〕全曲五句、〔四不象〕全曲四句等；二是曲牌的腔调相同时，唯以字数或句数区分，如〔新水令〕一堂十支曲牌，后九支腔调基本一样，只字句不同而已，〔园林好〕一堂五支亦如此，单支曲牌中的〔烧夜香〕与〔大牙古〕、〔六幺令〕与〔出队子〕等都是腔调一样，仅字句有微小差别；三是这类曲牌大多帮腔多而唱

腔少。无定词格的特点一是曲牌的字句无定，可长短句式，可五言、七言、十言句式，二是这类曲牌大多为帮腔少而唱腔多，如〔红衲袄〕、〔香罗带〕、〔梭梭岗〕等。

应用方式。单支重用，即一出戏反复使用一支曲牌，如《盘贞认母》使用〔红衲袄〕一曲至终；多曲联缀，即一出戏使用若干支曲牌，如《思凡》使用了〔江头金桂〕、〔香罗带〕、〔新水令〕、〔耍孩儿〕等；成堂曲牌，即一出戏运用一组调式相同、数量固定、排列有序的曲牌，如《焚香记·打神》中〔端正好〕一堂，含〔端正好〕、〔滚绣球〕、〔叨叨令〕、〔脱布衫〕、〔小梁州〕、〔幺篇〕、〔篇尾〕、〔满庭芳〕、〔上小楼〕、〔朝天子〕、〔煞尾〕共十一支；《汉贞烈·文林庙》中〔园林好〕一堂，含〔园林好〕、〔江儿水〕、〔五供养〕、〔玉交枝〕、〔川拨棹〕(带尾声)共五支。三种应用方式中以成堂曲牌最具川剧特点。

曲牌分类。艺人们在长期的实践过程中对三百余支高腔曲牌分类问题的研究已初有成效。流行于川剧界的"弟兄曲牌"的说法、用法即已见分类雏型。1949年后，对于分类问题的研究更加深化，但观点颇多。其中，具代表性的有：

张德成的"曲牌归宫"。张德成在编述的《川剧高腔乐府》中说：高腔"绝大多数曲牌都是源于南曲和北曲，它们在结构和性格以及用法上莫不与南北曲有着一定的继承关系，南北曲既然都是按九宫来处理曲牌的分类问题，那么研究高腔曲牌，如果单讲调式，而撇开九宫问题不谈，那就必然会愈扯愈乱"，他用"知其性格、明其用途"，"先分九宫、尔后分类"的方法对高腔曲牌进行"感情分类"，即：正宫〔端正好〕——惆怅雄壮；南吕〔一枝花〕——感叹悲伤；仙吕〔点绛唇〕——清新绵邈；越调〔斗鹌鹑〕——陶写冷笑；黄钟宫〔醉花阴〕——富贵缠绵；商调〔集贤宾〕——凄怆怨慕；双调〔新水令〕——健捷激枭；中吕〔粉蝶儿〕——高下闪赚；火石调〔六国朝〕——风流蕴藉。

刘汉章的"曲牌归类"。鼓师刘汉章在《川剧艺术研究·第一集》的《川剧高腔曲牌分类》一文中将曲牌归为十一类，计有："梁州序、端正好、桂坡羊、四朝元、孝南枝、新水令、甘州歌、五供养、玉芙蓉、红梭课、引子"。1978年四川省川剧学校、四川剧研究所、四川音乐学院联合编印了刘汉章的《川剧高腔曲牌选》，书中记载了他晚年时对归类问题的成熟认识，即："红衲袄、香罗带、新水令、一枝花、梭梭岗、课课子、孝南枝、江头桂、犯腔曲牌、其它曲牌"共十大类。他的后一种归类结果在川剧界有着广泛的影响。

彭文元的"曲牌归类"。鼓师彭文元在省川剧艺术研究所编印的《川剧高腔民曲》中将曲牌归为五类，即：北调、南调、寄生北调、寄生南调、本调。

此外，在川剧鼓师中还流行"情感别、南北分"的说法，他们将曲牌归为南调、北调两大类，又以南调统率〔江头桂〕、〔孝南枝〕、〔梭梭岗〕三类，北调统率〔一枝花〕、〔香罗带〕、〔新水令〕三类，另附单支曲牌〔红衲袄〕。以唱腔类型来进行曲牌分类也是一说。以上两种归类法基本脱胎于刘汉章的归类法。

传统高腔原为"不托管弦"的"徒歌清唱"形式，仅帮腔部分衬有锣鼓"套打"。1949年

后，川剧高腔除继续保持传统的演唱方式外，还有加民乐、管弦乐和混合乐队伴奏演唱的，其伴奏方式方法各不相同，亦无固定的主奏乐器。

胡琴：胡琴腔是川剧二簧、西皮的总称，因其主奏乐器是京胡（川剧称“小胡琴”）而统称“胡琴”。胡琴唱腔音乐结构属板式变化体。

二簧。二簧系汉剧入川衍变而成。它包括正调二簧、反二簧（又称阴调）、老调二簧三类基本腔调。正调二簧适宜表现深沉、严肃、委婉以及轻松的情绪；反二簧宜表现悲愤、凄苦、哀怨的情绪；老调则大多表现高亢、激昂的情绪。

二簧唱腔分男、女腔，尚未形成行当唱腔。二簧唱段的结构，一般说来分单一板式唱段和多板式唱段两种类型。能自己构成唱段的板式有：〔一字〕、〔平板〕，均为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）；〔二流〕、〔三板〕、〔滚板〕，均为散板（サ）；〔幺板〕、〔梅花板〕、〔流水平板〕，均为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。还有〔倒板〕、〔夺子〕、〔大过板〕等，但它们不能独立构成唱段，均依附于〔一字〕唱腔之中。此外，〔二簧平板〕中还有“瓜子经”、“人参调”、“步步姣”、“缕缕经”等专用唱腔，这类专腔只见用于《越府盗绡》等少量剧目。两种以上板式构成唱段的结构形式有：〔幺板〕转〔一字〕，〔三板〕转〔一字〕，〔倒板〕转〔一字〕转〔二流〕转〔三板〕等。

多板式的二簧唱腔，例如：

选自《柴市节》文天祥唱段

（司徒慧聪演唱）

中速　【二簧幺板】

2/4 (课打打打 壮 | 课打打打 壮．丑 | 乃壮 丑乃尺 | 壮 打) | 51 3 5 |
叹 此 生

0 3 23 | 5 23 | 0 3 1 | 2 1 | 1 5 1 | 5．5 2． (3 |
不 能 把 天 意 挽 回，贾 似 道 三（哪）

56 5) | 2 3．4 | 32 11 | サ 1 2 2 1．6 5 － (课 课乃 壮)
（啊） 酿 我（啊）

【一字】

2．1 77 7 6． 5 3 2 3 5 － | 4/4 (5 7．7 65 6123 | 1 － 0 0 |
坷 坎 沉埋。（呀） (壮 乃丑 尺乃壮

0 0 0 65 | 1． 3 2．3 21 | 5．6 54 32 1 51 | 2 3 43 23 1 76) |
乃丑 丑乃尺 壮)

55· 5· 3 1 1· | 2· (3 27 61) | 5 2 2 2 3 1· | 7· 6 5 - |
自赣 州（啊）　　　　兵勤王（啊）

1· (76 57 65 | 1·3 27 6156 1 | 6·1 24 32 3576 | 5·6 564 32 1651 |
（啊）

2 3 5 23 1 76) | 23 1 23765 (7 6156 1) | 0 53 27 5 | 1· (7 6156 1) |
义 重　　　　当　　代，

1·1 1 (1 24 3) | 0 5·5 3 1· | 1 2 (3 15 67 | 65) 2 2 3·5 1 |
元 朝 人　　　方 知 我　不是　　庸（啊）

6·1 2· (4 32 1 2) | 55· 5 1 2 3 1 | 2·3 7 5 (57 656123 | 1) 5 5 7 65· |
才。　　　羁饮 使 不放　还 送 往　　　北（呀）

1· (7 6156 1) | 5523 3· (2 1 24 3 | 3) 2 5 3·521 1 | 1 1 5 (15 67 |
塞，　　　半 途 中　　　　蒙侥幸　　鱼脱

65) 23 1 - | 6·1 2· (4 32 1 2) | 23 5 5 5 23 1 | 2 7 5· (7 6156 1 23 |
钓　　　台。　　　　遇 追 兵 有 杜 浒 将 我

1) 6·1 23 7 65 | 1· (7 6156 1) | 1·1 1 (1 24 3) | 0 5 3 1 - |
替　　　代，　　　　若 不 然　　　　早 罹

5 1 5 (15 67 | 615) 53 1 - | 2· (4 32 1 2) | 5532 5 5 1· |
板 桥　　　　之　　　灾。　　　　中 反　奸 否 极

5 5 (43 237 6123 | 1) 3 2·3 5 | 1· (7 6156 1) | 12 3 3 (1 24 3 |
何 曾　　　　（啊）　泰，　　　　到 温 州

3) 5523 2 1· | 2·1 (1 23 15 67 | 615) 53 1 - | 271 2· (4 32 1 2) |
奉 命　　　始　　　　　　　登　　　台。

5 1 1 2 1 1 2 7 5 | 0 3 3 23 5· | 1· (7 6156 1) | 552 3 3· (2 1 24 3) |

东南一隅 经略 闽(哪) 外， 既无兵

0 55 2 1 - | 1 3 2· (3 15 67 | 61 5) 2 2 3 1 | 5·3 2· (4 321 2) |

又无粮 摒挡 不(啊) 开。

2 2· 5 71 2· | 5 2 (7 6156 1 | 1) 6·1 23 5 | 1· (7 6156 1) |

复梅 州会昌 民兵 是 赖，

1·2 3· (2 1 24 3) | 02 3·5 1 - | 5 1 7 65 (15 67 | 65) 23 2 1· |

克循州 及赣州 非无 将

27 1 2· (4 321 2) | 1·1 1 5 7 5 | 2371 1 (6156 1 23 | 1) 6·1 23 5 |

才。(呀) 贼陈懿引元酋暗渡 谷

1· (7 615 1) | 3 5 3 (1 24 3) | 0 5 3 1 - | 553·5 1 (15 67 |

海， 五坡岭 遭袭击 恨我

校自由 还原

615) 2 2 3·2 1 | 6·1 2· (4 321 2) | 2· 21 52 3 1 | 2· (3 27 61) |

无(啊) 才。 败 新会(呀)

2 5 2 2 3 1· | 7· 6 5· 7 | 1· (76 57 6156 | 1 43 27 6156 1 |

失纲城(哪) (啊)

(6156 1

6·1 2 43 32 3576 | 5·6 564 32 1651 | 24 3 5 23 76) | 23 1 37 6 5· |

少帝

(二回头)

1)

稍快

0 7·2 7·6 5 | 6 65 (675 6) | 6· 7 2 - | 7· 6 5·6 72 |

溺(呀) 海， (啊)

【二流】

サ 6 - ‖ (壮乃 壮乃 壮 . 丑 乃壮 丑乃尺 壮 ┆ 5 -) 1 . 1 1 5

(壮) (白略) (唱)目 击 崖 山

5 3 1 2 . (6 1 4 3 2 - - ┆ 5 - - - - -

哀 也 不 哀! (课 课打乃 壮乃 丑乃尺 壮) 大丈夫 只须 顾此

- - 5 1 2 4 3 ┆ 5 -) 5 5 1 1 5 5 3 5 2 2 .

耿耿 在,(课打 打乃 壮) 早 死 迟亡 我 愿 必 谐。

(5 7 6 1 2 - - ┆ 5 - - - - 、 - - 5 1 2 4 3 ┆

(课 课打乃 壮乃 丑乃尺 壮) 太夫 人 寄殡在 千里 外,(课打 打乃 壮)

5 -) 0 5 2 3 5 1 1 . 3 5 3 5 2 2 (5 7 6 1 2 - - ┆

我 二 女 犹如 玉 镜 台。 (课 课打乃 壮乃 丑乃尺 壮)

渐慢

5 -) 0 5 3 5 3 5 1 1 2 0 0 5 1 1 2 - 1 6 - (课

此 后 事 全 仗 妻 你 一 力 主 宰,

课乃 壮) ┆) 0 (

(白:夫人,我两个女儿越渐成人,尚未韵婚,我死之后你

┆ (壮乃 壮乃 壮 . 丑 乃壮 丑乃尺 壮) ┆ 5 - -

……千万不可乱想!

(唱) 0知

5 - - 5 1 2 4 3 ┆ 5 -) 5 . 3 2 - 1 3 . 7 6 5

何日 回桑 梓 (课打 打乃 壮) 两 柩 重 埋。

5 1. 2 - ┆ (下 略)

(呀)

单一板式的二簧唱腔，例如：

选自《樊馆》樊于期唱段
（陈淡然演唱）

稍慢【二簧二流】

反二簧只有〔一字〕和〔二流〕两种板式，〔一字〕除平起外只能由〔二簧倒板〕或〔二簧三板〕转接，如白玉琼演唱的《霸王别姬》中“无情剑斩断了孤鸾独凤”一段反二簧唱腔是由〔二簧倒板〕转接的，天籁演唱的《曲江打子》中“郑北海闻此言咽喉气哑”一段反二簧唱腔是由〔二簧三板〕转接的。反二簧的腔调婉转回荡，例如：

选自《三祭江》孙尚香唱段
（竞　华演唱）

中慢

1· (76 5i 6 56 | 1· 43 2 32 1 | 2312 3·4 32 1i76 | 5·623 5·i 6 56 43 |

2·351 2·3 21 6 76) | 1 5 4 32 1·2 3 | 0 i 6·5 4 32 | 4 5· 5 i |

随风 飘 荡， （啊）

6 5 3·5 2123 | 5·653 23 4 0 43 1 | (2 32 1) 2·312 3 | 3·5 6i 56 24 |

（啊）

3· 2 1 1 2312 | 3· (4 32 3 | 0 5·3 25 6532 | 1· 3 21 6 i6 |

刘 王（啊）！

5 23 5·i 65 43 | 23 1 2·3 21 6 i6) | 2 2 5·3 2171 2·421 1 5 |

哭一声 （哪）

5 2 5 5·3 21· | 5 13 2·7 (6 i6 5623 | 5) 5 7 03 2116 |

刘先祖 奴的 夫（啊）

6 5 (i 6542 5) | （下略）

郎。

二簧老调腔调激越高亢，常见用于关羽等红生戏，如《单刀会》中“一江风卷起了波涛浪涌”一段，此外，在表现喜悦的场面时亦时有唱老调的。例如：

选自《长生殿》李隆基唱段
（杨昌林演唱）

中速

4/4 6 5 6 - | (0 i 65 35 | 6· i 57 6) | 3i 5 6· i | 5· 3 2 3 23 |

但见她 垂粉 面（哪）

5 - (i5 6i | 5· 3 2 3 | 5· i 6i 5) | 6· i 65 3 | 0 i 6·5 3 |

声 声 哀

5 6·3 5 - | 6· i 5 4 | 3· 2 1 2 12 | 3· (4 32 3) |
恳，(哪) (啊)

4 5 6 32 3 | 0 2·3 5 1· | 2· 3 12 3 | 0 3·5 6 43 |
口声 声 愿 与王 百 岁 同(啊)

2 - (下略)
情。

二簧唱腔结束叫“齐腔”；用黄板锣鼓的齐腔叫“扫黄板”；唱腔的半终止叫“留腔”；交与另一角色演唱叫“甩腔”。以上习称“齐、黄、甩、留”，“齐、黄、甩、留”也是二簧板式转换的手法之一。

二簧伴奏的主奏乐器小胡琴定弦为“5－2”，反二簧定弦为“1－5”，老调二簧用小胡琴伴奏时定弦为“5－2”，用唢呐伴奏时筒音为“2”。

西皮。川剧胡琴中的西皮腔具有明朗、潇洒的性格，它的曲调优美华丽、简洁流畅，宜表现欢娱、激越的场面。唱腔分男、女腔，尚未形成行当腔。

西皮板式名称与二簧相同，有〔一字〕，为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）；〔二流〕、〔浪里钻〕，为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）或有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）；〔三板〕、〔滚板〕，为散板（卄）。此外，还有〔倒板〕、〔大过板〕、〔五鸡头〕等，但它们不能独立构成唱段。西皮唱腔有多板式和单一板式两类，多板式的唱腔如《金水桥》中唐太宗的“唐贞观驾坐在龙书案上”唱段、《南阳关》中伍云昭的“恨杨广斩忠良谗臣当道”唱段就是〔倒板〕转〔一字〕转〔二流〕转〔三板〕几种板式构成的。单一板式的唱腔如：

视其所以观其所由

（《江油关》中马邈〔丑〕唱腔）

1＝F

周裕祥演唱
邱永和记谱

中速 【西皮二流】
$\frac{1}{4}$ (壮. 乃 | 尺乃 | 丑乃 | 丑乃尺 | 壮乃 | 壮) | (i6 | 5 65 | 3·432 | i 23 |

7 6i | 23 i) | 卄 0353 5 43 2 6 - 3 6 3216 i 2 - |
视 其 所 以 观 其 所 由，(啊)

1/4 (壮丑乃丑 | 当丑乃 | 尺丑乃 | 壮) | (2·3 | 56 | 5651 | 23 | 2·351 |

612) | 06161 | 161 | 031 | 23 5 | 1 (62 | 1) 31 | 3 6 |

大势一去水东流。主上昏暗

06 | 65 | 4321 | 0561 | 1556 | 05 | 5 3·2 | 16 (62 | 1) 6 |

恋花酒，大打保符宫里头。阳

6 3 | 6161 | 0 3 | 3216 | 3 2 | 0 2 | 2 3 | 5 56 | 0 16 |

平关要隘已失守，蒋舒降魏不

6 532 | 16 (62 | 1) 3 | 56· | 3 61 | 3621 | 03 | 2·3 |

忧柔。姜伯约兵败多掣肘，钟会的

5 65 | 61 3 | 3 56 | 1 (62 | 1) 6161 | 5·6 | 03 | 36 | 12 |

人马现围剑州。病在危急医难救，

0 21 | 1 61 | 3 3 | 0 65 | 5 65 | 1 (62 | 1) | サ 67 6 67 2·

只怕江山不姓刘。这一个

272236 5· 6 - | 1/4 (壮丑乃丑 | 当丑乃丑 | 当丑当乃 | 壮) | (6·7 |

主意我打得久，(啊)

65 | 3235 | 67 | 6765 | 356) | サ) 0 (| (06 |

(讲唱)贤夫人莫替我 (课打

564 3 6 -) | 3 23 5653 1 - ‖

打乃壮) 担这一点忧。

西皮唱腔的伴奏，小胡琴定“6－3̇”弦。但是在川剧西皮里，有一种用小胡琴定“5－2̇”弦伴奏的西皮，其腔调与定“6－3̇”弦的腔调相同，只是过门的音高有部分调整，如“2̇3̇ 5̇7 6i 2̇3̇ | 76 3̇5̇ 6̇i 4̇3̇ | 2̇. 6”，则要变为“2̇3̇ 57 6i 2̇3̇ | 65 3̇5 6i 4̇3̇ | 2̇ －”，调整后的过门主要为突出空弦效果，川剧称这种“5－2̇”弦伴奏的西皮腔为“梅花西皮”。梅花西皮一般出现在前面唱二簧腔的剧目中，如《长生殿》和《打銮》。

弹戏：弹戏系秦腔传入四川后衍变而成。唱腔音乐结构属板式变化体。弹戏分甜皮、苦皮（有称甜平、苦平）两种腔调。

弹戏唱腔的板式有〔一字〕，为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）；〔垛子〕，为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）和有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）；〔二流〕，为紧打散唱；〔三板〕、〔滚板〕，为散板（サ）；以上几种板式均可独立构成唱段。此外，还有〔倒板〕、〔盖天红〕、〔坝儿腔〕等，但它们不能单独构成唱段。弹戏唱腔分单一板式和多板式两种类型。

甜皮。甜皮唱腔宜表现轻松活泼的情绪和平静柔和、热烈刚劲的场面，腔调进行中讲究“避凡重工”（即不用或少用“4、7”两个“苦音”而突出“3、6”这类“欢音”）。例如：

选自《拷红》红娘唱段
（筱　舫演唱）

【一字】稍快

(1 1 52 35 | 15 i5 65 35 | 1 － 3·3 36 | 5i 65 43 25 |

15 1) i·6 56 | i2 i6 53 5 | 5 6 6 4 | 3. 2 2 6 | 1 －(65 6 |
张 相 公 （啊） （啊）

0 i 6·i 65 | 35 32 12 35 | 15 1) i6 56 i | i 6i 5. 3 | 1. 2 6. 3 |
本 是 个 文 章

0 53 23 5 | 3 －(65 3 | 0 i 6i 65 | 35 32 16 12 | 32 3) i i |
魁（呀） 首， 我 小

i 76 5 3 | 6 5 6 2 － | (2·3 5i 65 32 | 15 1) 2̇ 3̇2̇ i | i 2̇. 3̇ i7 |
姐 也 算 得 仕 女 班

5 - (6i 5 | 0 i 7 6 | 56 5 65 i | 6i 65 3i 76 | 56 5) i 56 i |

头。 他二

i 76 5 3 | 3 i i 0 | 3i 65 5 6 5 | 3 - i 63 | 5 3 i 5 |

人 寄书柬 唱和时有,(哇) 小红 娘奉使命

3. i 76 5 6 | 6 2 - 7 | 5 - (6i 5 | 0i 65 35 23 | 56 5) 3i 56 i |

代 把 书 投。 那夜

渐慢

i 76 5. 3 | 2. 2 2 3. | (2.3 5i 65 32 | 15 1) i i | 0 3.2 1 2 |

晚 约莫在 三更 时

3 - i i | i 0 (3i 76 | 5) i i 65 | i. 3 3 5 | 5 - 6 i |

候, 我小姐 悄悄地 携着红娘同 下

还原

i 23 i3 2i | 5 - (6i 5 | 0 i 7 6 | 56 5 65 i | 6i 65 3i 76 |

绣 楼。

56 5) 56 i | i 3.2 i - | i i i 5 3 5. | i 6 i 3 3 i 6 | 5. 3 i 0 |

到 西 厢 张生他说红娘 你且先行叫小姐权 且

i.2 35 23 i5 | 6. i 6i 65 | 3 - 23 2i | 6 3 5 6 |

落 后, (啊) (啊)

2 0 (下略)

苦皮。苦皮唱腔宜表现凄苦哀怨、悲愤激昂的情绪，腔调进行时要“避工重凡”（即不用或少用“3 、6 ”两个“欢音”，突出“4 、7 ”两个“苦音”）。例如：

选自《审苏三》苏三唱段
（张素煊演唱）

【一字】中速

（前略）（2·4 5i 45 42 | 15 1）i 5 | 5. 4 7 7 4 | 7 4 2i76 5 - |
幼 年 间 （哪 哈 衣 哪 衣 呀）

4·5 i7 67 6765 | 4 44 45 i 5i 6542 | 5 76 5）i 42 | 0 5i 4. 2 |
遭 不 幸

i - i - | 0 5i 4 5 | 6. 5 45 6i | 4.（i 65 4 | 5·6 ii 67 65 |
双 亲 废 命，

4·2 45 6i 6i65 | 42 4）45 i | 0 5 4. 2 | i i 6 5 42 |
恨 三 叔 他 将 奴

4·5 6i 56 5 | 0 2i 6·5 45 | 21 65 1 - |（过门略）45 i |
卖 进 院 门（哪）。 论 苏

i - 65 4 | 5 - 4. 5 | i. 76542 | 5.（65 4·4 45 | 6i56 i7 6765 456i |
三（哪衣 呀 哈 哪 哈 衣 哪哈衣呀 哈）

52 5）5 2i | i 5i 5·4 2 | i. i 5 42 | 0 21 7 1 |
原 本 是 家 中 的 名

2 - 5·6 42 | 0 i·6 5·6 4 | 56 4 2 4 32 1 | 5 i 65 45 |
姓， 玉 堂 春 是 朋 友 更 的

渐慢
2 - 2. 4 5 i | 65 4 35 2 2 32 | 1 -（下略）
名。 （啊）

弹戏伴奏的主奏乐器是“盖板”，定弦为“6 — 3̇”，唱腔伴奏时除〔二流〕外均为跟腔伴奏。弹戏〔二流〕是紧打散唱形式，伴奏以“0 i 7 6 5 6 56 i 7 6i 5 0 6 6 3 2 5 6535 1.2 3 5 1”的旋律反复来托腔，在唱腔的句逗之间用“落字还字”的方法连接，即落“2”还“2 1 61 2”，落“3”还“3 3 65 3”，落“6”还“6 5 356”，落“i”还“i i 6i 5”，然后接过门或托腔旋律。这种唱腔和伴奏两条旋律线若即若离，是弹戏〔二流〕伴奏的独特之处。

川剧还有一种叫“襄阳梆子”的腔调，它的唱腔、锣鼓以及连接方法与弹戏苦皮基本一样，伴奏时主奏乐器使用小胡琴，定弦为“5 — 2̇”，因定弦的不同，襄阳梆子的过门与苦皮过门有细微区别，如〔苦皮二流〕“0 6 5 4 2.4 5 4 2 i 7 2 i”，〔襄阳梆子二流〕则要亮空弦，变为“0 6 5 4 2.4 5 5 2 1 7 5 1”。襄阳梆子在传统戏中少见使用，《长亭铡侄》一剧前面唱二簧，“哗啦啦铜铡响包勉儿丧”即唱襄阳梆子，此时伴奏乐器和定弦都不变而唱弹戏苦皮腔，川剧界称这种唱腔为“襄阳梆子”。襄阳梆子以强调吐字上个别地方的“陕味”（即用陕西方言）来增加自身的个性。

灯调：灯调系吸收民间音乐、民间灯戏、“端公庆坛”和“傩戏”音乐逐渐衍变而成的腔调，辛亥革命前后汇入川剧而成为有别于民间灯戏的川剧声腔。

灯调有自己的剧目，如《请长年》、《拜新年》、《裁缝偷布》、《打面缸》等，题材多为诙谐、轻松、反映市井平民生活的内容，也有不少高腔戏中插唱灯调，如《借亲配》、《一只鞋》、《绣襦记》、《五子告母》等，弹戏中也有插唱灯调的，如《挑女婿》，而胡琴戏和昆腔戏中则少见插唱灯调的剧目。

川剧灯调的曲牌有的来自本省民歌、曲艺，如〔车灯调〕、〔莲宵调〕等；有的来自外省的民歌、曲艺，如〔眉户调〕、〔叹五更〕、〔鲜花〕、〔补缸调〕、〔小放牛〕等；还有来自民间“傩戏”的〔哭丧调〕、〔师娘调〕；但最主要的是来自民间灯戏的曲牌，有〔望山猴〕和〔胖筒筒〕等。例如：

望 山 猴

（《五子告母》阎王［丑］唱腔）

$1={}^{\flat}B$

刘成基演唱
刘吉昌记谱

$\frac{2}{4}$ （冬 当）|（2 35 23 1 | 6561 23 1 | 2·1 2）| 35 6 3535 |
这 山望见

（6 5）| 35 6 3 5 |（6 1）| 3535 6 3 |（6 5）| 12 3 1 2 |
那 山头，（哟） 望见 公猴 戏 母猴，（哟）

(6 1) | 3·6 6 5 | (6 5) | 6 3 3 5 | (6 1) | 3 55 3 3 |

畜牲都有 贪玩意，(哟) 何况我阎王

12 3 1 2 | (2 35 23 1 | 6561 231 | 2·3 2) ‖

不 风 流。(哟)

胖 同 简

（《闹窑》殷梨山［丑］唱腔）

1 = G

陈华兴演唱
邱永和记谱

中速 诙谐地

2/4 (冬 当 | i2i6 563 | 6i56 i) | 3ii6 5i | 33 6i 6i |

啥东西的 房子 空中 挂？(呀)

(i2i6 563 | 6i56 i) | 3i i 56 i | 3 35 6 35 | (3535 6i65 |

啥东 西 歇气 往 岩 上 爬？(呀)

3563 5) | 3i i 6i 6 | 6.i5 6 i | (i2i6 563 | 6i56 i) |

啥东 西 上 动 下 说 话？(哟)

6i 6 6i6i | 2·i 2 6· | (6i6i 2 3 2i | 62i6 5) | 1/4 i i6 |

啥子 人 不喊名字 光 喊 他？(呀)

(数板) 蜘 蛛的

3 i | i i | 6 | i i | 565 | 3 35 | 6 | 5i 5 | 6i 6 |

房 子 空 中 挂，梭 子 歇气 往 岩 上 爬，木脑 壳 上 动

6i 5 | 6 i | iii | 6i6i | 2·i | 2 6· | 2/4 (6i6i 2 3 2i |

下 说 话，(哟) 两口 子 不喊名字 光 喊 他。(呀)

62i6 5) | 1/4 6 i | i3· | 6 i | i | 3 3i | 6i 3 | 6 i |

喜 哈 哈来 笑 哈 哈，忘 记了 肚 皮 把 腔

巴，行几步来在自己家下，怒气冲冲往内跨

加快

往（啊）内跨。（呀）

（啊）

灯调在借鉴外来曲调时几乎原封未动，如《滚灯》中“祭棒槌”时所唱的〔端公调〕和《拿虎》中所唱的〔师娘调〕，由于灯戏剧目机趣，所以演唱中不见别扭。灯调少见表现悲苦情绪的曲调，《打面缸》中出现的〔苦调〕是仅见的灯戏哀腔。例如：

苦　调

（《打面缸》周腊梅［旦］、知县［丑］唱腔）

1＝G

陈巧茹、许明耻演唱
邱永和改编

腊梅开言珠泪下，（啊）

中速稍慢

提起往事恨无涯。

十一二岁

0 2 23 5 | 6·5 3 | 0 3 i 65 | 3 3i 76 5 | 0 5 32 | 1 16 32 |

进 烟 花， 十三四 学会 了 笙 管 和琵 琶，

0 1 2 | 5 23 | 2 3 2 | 7·6 5672 | 5 6 (7 | 6535 66) |

年 纪 将 近 十 五 六 岁 大，

0 6 5 | 3 5 | 16 01 | 20 01 | 6·1 61 | 2 03 21 | 05 53 |

鸨 儿 逼 我 陪 陪 客

2· 7 | 6·7 65 | 61 3 1 5 | 5·6 27 | 5 6 (7 | 6765 3235 |

家， 赚 钱 交 柜 受 打 骂。

636) | 3 i i 35 | サ i 7·6 5 - ⁝ (2 - 7 6 #4 - 50 0) ⁝

一 天 几 顿 打，

60 i0 5·6 42.12 (5 -) ⁝ 5. 43 2·321 71 2 - (壮)

满 身 是 血 疤。

稍快

1/4 (36 | 36 | 36 | 36) | 3 5 | 6 5 | 3 | (63 | 63) | 6 5 | 6 5 |

(丑唱)闻 言 怒 气 发， 胆 大 鸨 儿

3 5 | 3 | (63 | 63) | 3 5 | 5 1 | 2 | 0 5 | 3 2 | 1·2 | 3 5 |

和 王 八， 如 此 毒 辣， 简 直 是 目

2 | 2 | 13 | 21 | 6 | (33 | 6) ‖

无 王 法。 (壮)

灯调伴奏的主奏乐器是"胖筒筒"。这是一种筒身比京胡大、杆比京胡长而粗，声音略带"嗡"声的琴(又叫"横筒筒"、"大筒筒"、"嗡琴")。还有些灯调曲牌则要用唢呐或笛子作主奏乐器，如〔望山猴〕等。

川剧的伴奏音乐包括锣、鼓、唢呐曲牌、琴笛曲谱等。

锣鼓：是川剧唱腔伴奏的主要乐器和手段，是"昆、高、胡、弹、灯"五种声腔能统一于川剧的粘合剂。

川剧锣鼓源于四川民间，旧时的"端公"巫戏、社火戏、民间灯戏、耍锣鼓等都对其形成、衍变发生影响，从川剧锣鼓的乐器组成，音色、锣鼓经以及从事这项工作的人员中，至今还可看出渊源。

1949年前，川剧基本以广场形式演出，锣鼓的形制尺寸比现在大：大锣每面重三点五公斤以上，大钹重二点五公斤左右，堂鼓直径达四十厘米以上，马锣、小锣、铰子都比现在的尺寸大。用这种大尺寸的锣鼓演奏的音色低沉、浑厚，速度稳健平和，"百代""胜利"公司在二十世纪三、四十年代灌制的唱片即反映出当时锣鼓的演奏特色。从三十年代开始，以鼓师喻少武为代表，对锣鼓的打法进行了改造，以华丽流畅见长，被称之为"花锣鼓"的演奏技法日渐成熟，至五十年代，随着锣鼓形制的变小，这种华丽流畅、灵巧轻快的演奏风格在川西地区已达到高峰，这就是以成都为中心的"上坝锣鼓"。与"上坝"风格迥然不同的"资阳河"(内江、自贡及川南一带)，锣鼓的演奏及锣鼓牌子的编配，仍是以正宗、醇朴、稳健为特色，因此，至今他们依然保留着川剧锣鼓传统的演奏技巧和古香古色的韵味。

进入二十世纪五十年代后，川剧锣鼓使用的乐器大量增加，光锣类即有包、蛮、云、京、筛、更锣等作为效果乐器被引进使用，其余还有鼓类、钹类及杂件打击乐器等若干品种被川剧锣鼓吸收运用，这些对川剧锣鼓的技巧、风格、创作均产生极大的影响。

六十年代以后，随着川剧上演剧目的减少，锣鼓从技艺水平到数量均严重降低，有的曲牌至今几乎失传。及至八十年代，情况才有所好转。

川剧锣鼓主要有九件传统乐器：大锣，大钹，堂鼓、铰子，小锣、马锣、铛铛锣，单皮鼓、板。由"鼓师"率四名"下手"分别掌握演奏，川剧称这是"硬场面"的"五方"人。

川剧锣鼓有"小打"、"文场"、"武场"、"唢呐套打"、"高腔曲牌套打"、"闹台锣鼓"等六类演奏形式：

小打，由小锣、铰子两件乐器完成，鼓师指挥。小打多用于平静、轻快的场面或情节，生、旦、丑多用，如《双拜月》、《胡琏闹钗》、《堂会三拉》、《请医》等，这类轻松活泼的小戏全剧都用小打伴奏。有的文戏，如《三击掌》、《江油关》、《拷红》等，角色刚上场矛盾尚未展开时一般亦用小打。也有这种特殊情况：角色情绪紧张慌乱、环境却安然恬静，如《杀惜》的宋江丢失"招文袋"、《逼侄赴科》的陈妙常收拾行装，这种内外反差极不和谐的戏剧性场面，川剧锣鼓用小打来表现此时此景既简洁又恰如其分。小打又是"套打"唢呐、高腔曲牌的主

要形式。

小打锣鼓例如：

【登场】

2/4 打打 打打 | 课 课乃 | 才 0 | 才 打 | 才．尔 乃太 | 尺乃 尺乃 |

才打 课课 | 才 0尔 | 乃 0 | 才 0尔 | 乃 0 | 才打 打打 | 才 才 | 尺乃 尺乃 | 才 0 ‖

【溜子】

1/4 课打课 | 才乃乃乃 | 才乃尺乃 | 才 ‖

【走场】

2/4 课 打．打 | 课打 课课 | 才．尔 乃．太 | 尺乃 才 | 尺．尔 乃．太 | 尺乃 太 |

才．尔 乃太 | 尺 乃 | 尺乃 尺乃 | 才 0 ‖

文场（川剧“文场”的概念有别于京剧及其它剧种，后者的“文场”川剧叫“软场面”），由大锣、大钹、小锣、铰子四件乐器完成，鼓师指挥。文场锣鼓除难于表现战争、翻打等激烈火爆的场面外，表现其它各种情绪时均见运用，唱腔的起、承、转、合更赖这类锣鼓，是用途最广、曲牌最多的类型。文场锣鼓一般不动用堂鼓，但亦有例外之时。如《鱼禅寺》的伍员、《单刀会》的关羽、《访白袍》的薛仁贵等出场或唱腔中，为表现这种人物的庄重身份、威严气度和儒将风范，均采用了文场加堂鼓的方式伴奏。亦有舞蹈吃重的剧目，如《宫人井·耍水》、《红梅阁·放裴》，剧中有大段舞蹈表演，为增加角色的舞蹈感和锣鼓的节奏韵律，此时也采用了文场加堂鼓的打法，既烘托了气氛，又强化了舞蹈特色。“推衫子”的锣鼓伴奏也属此例。

文场锣鼓如例：

【长锤】

2/4 打 打乃 | 壮乃 乃丑 | 当乃 丑乃尺 | 当 丑 | 当乃 尺 | 壮 － ‖

【合眼】

1/4 打 打 | 打 乃 | 壮 乃 | 壮 乃 | 壮 乃 | 丑 乃 尺 | 壮 ‖

【扑灯蛾】

4/4 打打把 打把 0 打 打把打把 | 壮 尺乃 丑 尺乃 | 壮 尺乃 丑乃 丑乃 |

5/4 壮 尺乃 丑乃 尺丑 乃 | 4/4 壮 － 0 0 ‖

武场，由大锣、大钹、堂鼓、马锣四件乐器完成，鼓师指挥。武场锣鼓多用以伴奏情绪激昂、场面宏大、气氛热烈的场面和战争、舞蹈、翻打的戏。武场锣鼓音响强烈，节奏铿锵，气势雄壮。也适宜表现大人物、大调度的表演身段和唱腔伴奏，以及烘托戏剧矛盾冲突达到高潮时的气氛。

武场锣鼓例如：

【亮子】 由慢至快 中速

艹 不尔那打 弄 壮 丑共 冬 共～～～～ | 2/4 壮 弄 | 丑共 弄丑 |

当共 丑共 | 当共 丑共 | 当共 丑丑 | 当丑 当共 | 壮 － ‖

【五锤半】

2/4 把 弄 | 壮 弄 | 壮 丑 | 壮共 壮共 | 壮 － | 丑 0 ‖

【双八仙】稍快

1/4 把 | 弄 | 壮当丑 | 当共壮 | 壮当丑 | 当共壮 | 壮丑丑 | 弄丑当丑 |

弄丑当丑 | 弄丑弄共 | 壮丑丑 | 弄丑当丑 | 弄丑当丑 | 弄丑弄共 | 壮壮 | 弄丑弄共 |

丑壮 | 弄丑 | 弄壮 | 不尔龙冬 | 壮壮 | 弄共壮 | 当丑当共 | 壮 ‖

闹台锣鼓：闹台锣鼓在开戏前演奏，起招徕观众看戏、催观众入场、镇观众喧哗声的作用。闹台分文场的“牌鼓”，如〔一封书〕、〔木聊子〕、〔三五七〕、〔十八学士〕、〔象万山〕、〔放裴〕等；武场的〔老陀〕（“陀”或写“鼍”）、〔新陀〕等；加唢呐的“三吹三打”。还有一种演唱昆腔的“昆腔牌鼓”旧时在“资阳河”一带也颇为盛行，它是亮班社阵容、“软硬场面”技巧的一种形式，常在第一天演“大贺戏”之前演奏，常见有〔喜庆元宵〕、〔梅花酒十八铰〕等。川剧的闹台锣鼓十分丰富，且有演奏时间长、技巧难度大、曲牌数量多的特点，是川剧锣鼓中的一笔宝贵财富，从中可以窥见前辈艺人们的编创精神。自川剧进入剧场演出后，闹台锣鼓逐渐消失，至今，许多牌子和演奏形式已濒临失传。例如：

梅花酒十八铰

（昆腔牌鼓）

刘汉章念谱
邱永和整理

中速

2/4 （课冬冬 当冬 | 当尔龙冬 尺冬冬 | 当冬冬 冬当 | 冬当 冬当冬冬 | 当当 冬冬当） |

‖: 0 2 3 2 | 1 6 2 | （课 课冬 | 当 －）:‖ 0 1 2 | 5 3.2 |
象山形 地脉 踪， 配着天时

1235 2 | （当冬 冬冬 | 当尔龙冬 尺冬冬 | 当 －）‖: 0 3 2 1 | 61 2 |
共八 工， 好藏机伏 戎，

（尺.挡 尺冬 | 当 －）:‖ 0 1 2 | 3 2 | 1.2 3 32 | 12 3 2 |
要使那 绝禽猛兽 入樊 笼。

（尺尔乃太 尺乃尺 | 当尔另乃 尺另乃 | 当 －）| 0 1 2 | 5 3.2 | 1235 2 |
吞舟巨鲸 深 泓，

（乃 当 | 乃乃 乃 | 乃当乃 尺另 | 当 －）| 03 2 | 03 2 |
呀 哟！ 呀 哟！

0 61 2 6 | 1 6 2 | 0 61 2 6 | 1 6 6.1 2 | 1 － ‖
运 韬略 掌握 中， 运 韬略 掌握 中。

川剧锣鼓牌子多，节奏复杂，转换频繁，但前辈艺人对锣鼓的节奏概念始终是明晰的，从川剧锣鼓〔工代拗〕的编排中可以证明艺人们是将大锣音作为强拍强音对待的，这一概念也符合打击乐的规律，例如：

【工代拗】

2/4 壮.丑 乃丑 | 当 — | 丑.丑 乃丑 | 当 － | 丑乃 当 | 丑乃 当 | 丑 当 | 丑 当 |

丑 当丑 | 当 丑 | 壮.尔 乃丑 | 尺乃 壮 | 乃丑 尺乃 | 壮 － ‖

川剧锣鼓的节奏类型可分为三类，即“规整节奏型”：节奏规范整齐、节拍始终如一是本类锣鼓的特点，如〔赶锤〕、〔杠子〕（$\frac{1}{4}$），〔文长锤〕、〔亮东壳〕（$\frac{2}{4}$），〔水推沙〕（$\frac{3}{4}$）〔圆圆〕、〔武长锤〕（$\frac{4}{4}$），〔半登鼓〕（$\frac{8}{4}$）。“复合节奏型”：即由两种以上的节拍组成的锣鼓，如〔扣扣〕包含サ、$\frac{2}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{1}{4}$几种节拍，〔亮子〕包含サ、$\frac{2}{4}$两种节拍，〔扑灯蛾〕包含サ、$\frac{4}{4}$、$\frac{5}{4}$三种节拍等。“散板节奏型”：节奏自由是本类锣鼓的特点，如〔大分家〕、〔浪子〕、〔冲头〕、〔高腔武帽子〕等；此外，为唱腔伴奏的锣鼓节拍则服从于唱腔节奏，如〔高腔青板〕、〔二簧换头〕等。

川剧锣鼓除有“配合身段，连接唱腔，加强语气，调整舞台节奏”的功能外，还能模仿打出风、云、雷、雨、雪等戏剧性声音效果；能用“干大锣、干大钹”（大锣大钹单击）等打法配合剧情对角色的外部动作、如打、跳、碰、踢，内心情绪如喜、怒、惊、骇等进行喜剧性的夸张。如《花子骂相》中孙家二骂相时，台词是“你四体不动、五谷不分、名利薰心、眼瞎耳×（击马锣、谐音“聋”）、……不懂装×（击堂鼓、谐音“懂”）、……自不知×（击大钹、谐音“丑”）、……丧心病×（击大锣、谐音“狂”）”；《归正楼・劝夫》中唱“喊得明来叫得响，连要三个×××”（铛锣三击），帮腔此时帮“连要三个现铛铛”（银子意）；以上夸张性伴奏增强了剧场效果，是川剧锣鼓的特殊功能。

川剧锣鼓记谱至今没有统一规范，有用汉字谐音，有用符号代替，各地使用的汉字和符号也不尽相同，目前广为流行的汉字谐音记谱如下（本《志》亦采用）。

锣鼓字谱说明：

打　　单皮鼓右手单击。
把　　单皮鼓左手单击或双手击。
课　　板单击。
当　　大锣击锣心。
弹、仓、浪　　大锣击锣边。
壮　　大锣、大钹齐击。
丑　　大钹击。
冬　　堂鼓右手单击。
共　　堂鼓左手单击。
挡　　堂鼓击鼓边。
尺　　铰子击。
才　　铰子、小锣合击。
乃　　小锣单击。
太　　小锣重击。
另　　小锣轻击。

尔　　　　　小锣或单皮鼓、堂鼓振音。

川剧唢呐曲牌主要源于昆曲，据老艺人魏辅周(1876—1954)说：唢呐曲牌以前都是"见谱有词"的，"大部分属于昆曲的唱词，以往一贯用口传心授的方法，使不少东西失传了，不少东西改变了原有的面目"，"在以往的使用上，大多数牌子都有它一定的特性，代表一定的感情，有一定的使用范围和规律，清光绪前，每支牌子都有其主调，大多数牌子属于凡字调，但凡字调其音幽怨、阴暗，在运用上也较困难，故清光绪年间，由黎晓山、胡芳山两人改为以小工调为基调，为以后学习者所喜爱，故逐渐归于一致。"同时，川剧唢呐曲牌还吸收了四川民间音乐、"巫教"的吹打乐、宗教音乐、曲艺音乐及兄弟剧种音乐的素材，经过长期的溶汇衍变，逐渐形成今天的形态。

川剧唢呐约有一百五十多支曲牌，常见舞台运用的有近三十支。传统戏中，唢呐的运用有一定的程式规范，由鼓师根据剧情和角色的需要，对曲牌的起承转合、长短快慢灵活掌握使用。一般情绪的上下过场、迎宾送客可吹〔急三枪〕、〔迎送〕。例如：

急　三　枪

小工调（1＝D）2/4

2 - | i 2 | 356i 53 | 5 2 5 | 32 56 | 3 53 | 5 2 3 | i 65 |

i i6 | i 5 6 | i6 2 | i·2 65 | 35 2 | 2 - | i - ‖

迎　　送

小工调

（头子）　　　　　　　　　　　　　　　　（中段）

1/4 56 | 325 | 5i | 65 | 3 | 32 ‖: 2/4 i 5 | 6·5 32 | i 2i |

6·i 54 | 3· 2 | 5·6 52 | 35 2 | 0i 65 | 6·5 45 |

6 56 i3 | 2· 3 | 2 0i | 62 i6 | 53 2 | 5 6·5 |

62 i2 | 35 2 | 32 i | 7·6 56 | i2 65 | i3 2 |

（尾子）

5 6·i | 53 2 | 5·i 65 | 3· 2 :‖ 1/4 2 | i | 6 | 65 | 35 | 2 | 5 ‖

迎亲出嫁可用〔串芝莲〕，死丧殡葬可吹〔落地金钱〕、〔牛筋调〕、〔哭皇天〕。例如：

串 芝 莲

乙字调（1＝A）2/4

‖: 5·3 25 | 3 3 5 | 2·1 65 | 1 1· :‖ 5·1 65 | 32 3 |

35 61 | 5 － | 32 3 | 56 5 | 16 53 | 2 － |

‖: 16 2 | 16 2 | 6216 | 5 － :‖

落 地 金 钱

小工调（1＝D）2/4

‖: 2 2 | 2 2 | 2·3 56 | 32 i3 | 2· 3 | 2 － :‖

‖: 6 6 | 6 6 | 6·i 2̇2̇ | i6 5 | 6· 7 | 6 － :‖

2̇·i 62̇ | i － | 62̇ i6 | 5 － | 4 2 | 5 － |

4· 564 | 5 64 | 5· 6 | 5 － ‖

牛 筋 调

乙字调（1＝A）4/4

‖: 1 6 2 1 | 6· 1 6 － :‖ 1 6 6 5 | 4· 5 2 － | 2 5 4 2 |

1 1 6 － | 6 5 4 － | 2452 4 － ‖

表现舞蹈开打或其它紧急情绪可以吹〔东锣〕。例如：

东　锣

小工调（1＝D）

サ 6 － | 55 5 | 6 － | 55 5 | 6 － | 2/4 慢起渐快 55 52 | 16 56 |

02 16 | 56 0 16 | 56 0 16 | 56 0 16 | 56 56 | 56 56 |

5 43 | 2 － | 6 － | 5 － ‖

川剧唢呐还有一些专用曲牌，在传统戏的运用中这类曲牌有较严格的程式，如皇帝出场吹〔朝天子〕，神仙出场吹〔平板〕、〔品锣〕，下反上吹〔番鼓儿〕、〔青鱼令〕，上反下吹〔泣颜回〕等等。例如：

朝　天　子

小工调（1＝D）4/4

‖: 6 2 1 65 | 1 － 32 35 | 61 56 1 7 | 6 － － － | 6 2 1 65 |

1 － 6·1 54 | 3 － 23 12 | 3 － 2 32 | 5· 1 65 32 | 1 － － － |

3· 5 61 53 | 6 － 1 2 | 3·5 32 12 7 | 6 － 1·2 61 | 5· 1 65 3 |

5 356157 | 6 － － － :‖

唢呐曲牌分"单支"和"公堂"（又称"成堂曲牌"）两类应用形式。公堂是同时存在于一折戏或一本戏中、运用次序有定的一组同调曲牌，如《射白鹿》中的〔泣颜回〕一堂，它包括〔点绛唇〕、〔泣颜回〕、〔青板〕、〔千秋序〕、〔越恁好〕、〔红绣鞋〕、〔尾煞〕七支，它们的组合序列不能颠倒。但一堂曲牌中的某些曲牌可以跳出"堂"来运用于其它地方，如上例中的〔千秋序〕在《白蛇传》中使用，〔点绛唇〕在《桂英打雁》中使用。单支即独立存在的曲牌，如〔迎送〕、〔串芝莲〕等。

川剧唢呐曲牌的“套打”是唢呐的“吹”与锣鼓的“打”的结合，唢呐曲牌几乎没有不套打的。唢呐套打有两种形式，一种是鼓师在“盆鼓”上指挥的套打(旧时设有盆鼓便在堂鼓上)，这种套打一般是铰子加铛锣打曲牌的节奏和加花，如〔迎送〕、〔将军令〕、〔水龙吟〕等；另一种是鼓师在单皮鼓上用“眼法”(手势)指挥的套打，这种套打有一定的锣鼓经，曲牌长短和节奏快慢均由鼓师掌握，套打有从头至尾的“满打满套”、亦可以半打半套，形式可采用小打、文场、武场三种。例如：

收 江 南

小工调（1＝D）$\frac{2}{4}$

唢呐	i̇ -	i̇ 7	6 5 6	‖: 0 6 5 6	i̇ 6 5	3.5 6 i̇
小打	0 0	0 0	才乃 才	‖: 尺乃尺乃	才 才乃	尺乃 尺乃
文场	0 0	0 0	壮乃 壮	‖: 尺乃尺乃	才.尔乃太	尺丑 尺乃
武场	丑 冬七共	共 -	壮共 壮	‖: 0 0	打打把打把	乙丑 丑丑丑

唢呐	5 6 5	0 5 3	2 4 3	0 2 3	5 4 3	0 3 2 3
小打	才乃 才	尺乃尺乃	才乃 才	尺乃尺乃	才乃 才	尺乃尺乃
文场	壮乃 壮	尺丑尺乃	壮乃 壮	尺丑尺乃	丑乃 壮	尺丑尺乃
武场	当丑当共 壮	乙丑乙弄	壮 冬共 壮	乙丑乙弄	丑 冬共 壮	乙丑乙丑

唢呐	6 i̇	6 i̇	3.2 3 5	6 5 6 i̇	[1. 5 6 5 :‖	[2. 5 - ‖
小打	才 才	才 才	才.尔乃太	尺乃 尺乃	才乃 才 :‖	才 - ‖
文场	壮 丑	当 丑	当.丑当丑	乃壮 丑乃	壮乃 壮 :‖	壮 - ‖
武场	当 丑	当 丑	当.丑当壮	弄 壮共当丑当共	壮共 壮 :‖	壮 - ‖

急三枪正板

小工调（1＝D）

（帽子锣鼓略）サ i̇ － 6 5 3 6 5 4 3 －｜（过场锣鼓略）｜

三 军 儿郎齐努力，

2/4 0 i̇ 6 5｜i̇ 6 5｜i̇ . 2̇ i̇｜0 i̇ 6 5 3 5｜6 －｜

你看那 周武王 兴 周 灭 纣。

（课 打 课打打打 壮.乃 尺乃

0 0｜0 0｜0 6 5 i̇｜3 5｜i̇ 2̇ i̇｜3 5｜

丑乃 丑丑弄丑 当丑当共 壮）

有一朝 得了 江 山 得了

6 i̇ 5｜3 i̇ 3 5｜6 i̇ 3 5｜6 －｜0 0｜i̇ i̇｜

社 稷，凌烟阁上 把 名 标。 宫花

（课 打 打 打 课 打打 课打课 壮.壮 乙壮 当丑当共 壮 壮 壮

6 i̇ 6 5｜3 5 6 i̇｜5 2 5｜3 5 2｜3 3 2｜3 3 6｜

慢起渐快

御 酒 送出朝 堂，答谢 他 有功 臣 亲 归

丑壮乃丑 当丑当乃 壮打丑乃 壮 乃丑 壮 打打 壮 打打

5 i̇｜6 5 3 5｜2 －｜2 －｜i̇ －｜i̇ －‖

故 里。

壮打 打打 乙 丑 丑 壮 当丑 当共 壮）（扫尾锣鼓略）

琴笛曲谱于五种声腔均有使用。就一般而言，用笛子吹奏的曲牌称之为“笛谱”，如〔南晶宫〕、〔双奠酒〕、〔秋色芙蓉〕等；用盖板、小胡琴为主奏乐器演奏的曲牌称“琴谱”，如〔双花月〕、〔沙打鸡〕、〔四合四〕等；有的曲牌既可用笛子吹奏、又可用盖板或小胡琴演奏，如〔小开门〕、〔柳青娘〕、〔哭皇天〕等。川剧常用“琴笛曲谱”来泛指以上各类“过场音乐”。

琴笛曲谱的来源有三种。源于昆曲的：和唢呐牌子一样，琴笛曲谱有很多牌子都是"见谱有词"的，但因艺人们长期采用"口传心授"的方法教学，就目前见到为数不多的有唱词曲牌和昆曲唱词相对照，二者唱词格式已有很大出入了，如〔小桃红〕和〔汉东山〕；各剧种相互借鉴来的：如〔小开门〕和〔柳青娘〕等，京剧和其它剧种常见其相似曲调；吸收民间音乐和曲艺音乐的：如〔八谱〕、〔狗春碓〕等。

琴笛曲谱的数量在一百五十支以上，常见于舞台运用的也有三十余支。它们作为背景音乐可以烘托表演，如《拾玉镯》中孙玉姣"喂鸡、数鸡、找鸡"时用的〔双花月〕、《画梅花》中杨云友画梅时用的〔小开门〕。例如：

双　花　月

（琴、笛）

中速　欢快

4/4 0 0 34 32 | 1·2 35 21 6 |: i 3i 6 5 | i 3i 6 5 |

4· 3 21 23 | 5· 6 3i 76 | 5 - - - | i 65 i 65 |

3i 76 5 - | 34 32 1·2 35 | 21 6 1 - | i 65 i 65 |

3i 76 5 - | 34 32 1·2 35 | 21 6 1 - | 1 61 2 3 |

12 61 2 3 | 1 23 6 5 | 1 - - - | 1 61 2 3 |

12 61 21 23 | 16 12 3·4 32 | 1·2 35 21 6 :|

小　开　门

（琴、笛）

中速

4/4 6·i 65 35 6 | 6 i 5 65 | i· 2 65 3 | 3 i 6·i 65 |

35 12 3·5 65 | 3 - 5·6 35 | 6i 65 43 25 | 1 - 13 21 |

6 1 5 65 | 1 - 16 12 | 3·i 65 35 12 | 3 - 5 35 |

6 i 5 6 5 | i · 3 2 3 i | 0 2 i 5 :‖

它们还有渲染环境、增加戏剧气氛的功能，如《三祭江》中的〔哭皇天〕、《思凡》中的〔普安咒〕。例如：

哭 皇 天

（琴、笛）

中速稍慢　悲痛地

4/4 0 5 1 2 | 3. 4 32 3 | 0 5 1 2 | 3. 5 24 3 | 0 5 24 32 |

1· 7 65 1 | 0 5 24 32 | 1· 2 31 23 | 1 - 15 12 |

3 - 3 5 | 6· 5 67 6 | 0 2 i 7 | 6· 5 35 6 :‖

普 安 咒

（笛）

慢

4/4 0 0 5 1 23 | 56 5 5·6 56 ‖: i2 i 6i 65 | 3 - 6·i 65 |

16 12 3 - | i 3 i·2 76 | 5 - 53 25 | 3· 5 21 65 |

1 - 52 3 | 25 3 2·3 21 | 65 6 16 12 | 3·5 6i 56 43 |

2 - 32 31 | 2 - 5·6 i6 | 5 - 3·5 23 | 5 - 5·6 56 :‖

琴笛曲谱还可以用来描写人物情绪，如《做文章》中的〔沙打鸡〕，跳跃的节奏，诙谐的曲调刻画出纨绔子弟徐子元彼时的心情。例如：

沙 打 鸡

（琴）

稍快、诙谐

4/4 ‖: 0 0 1̇ 1̇ | 0 1̇ 6 5 | 1̇ · 6 56 5 :‖: 0 1̇ 6 5 |

4 - 3 23 | 5 1 2 - :‖: 0 0 3 · 5 | 2 6̣ 1 · 2 |

32 35 1 - :‖ 0 0 65 61̇ | 5 65 4 3 | 21 23 5 31̇ |

7 6 5 - :‖: 0 0 5 - | 1 - 2 · 3 | 5 1 2 - :‖

0 4 3 2 | 1 6̣ 61̇ 5 | 0 6 5 6 | 1̇ · 3 56 5 |

0 6 5 6 | 1̇ · 3 23 1 ‖

琴笛曲谱的应用有一定规范，有的曲牌只能运用于一种声腔，如〔沙打鸡〕、〔双花月〕属于弹戏，〔四合四〕属于西皮，〔汉东山〕则有二簧、西皮两种格式的曲谱，例如：

汉 东 山

（二簧）

4/4 0 0 1 2 ‖: 3 5 3·2 12 | 3 6̣5̣ 32 3 | 3 5·3 23 16̣ |

2 - 5·6 43 | 2 - 23 17̣ | 6̣ - 1·2 61̣ | 5̣ - 6̣1 5̣7̣ |

6 - 12 35 | 2 - 2 32 | 5 4 3 23 | 1 - 13 21 |

7 - 7·7 71 | 2 - 12 75 | 6 - 12 61 | 5 - 61 57 | 6 - 1 61 |

5 65 16 1 | 1·6 51 65 3 | 3 5 6·1 56 | 1 - 25 32 | 1 -ᵛ 1 2 :‖

汉 东 山

（西皮）

4/4 0 0 1 2 ‖: 3·5 65 36 12 | 3·5 6·i65 352 3 | 36 5 35 23 16 |

2· 3 5·6 43 | 2123 5643 2346 7672 | 6·7 62 12 76 | 5· 35 65 35 |

6·7 62 12 5 35 | 2 - 2·1 23 | 5·6 43 23 56 | 1 - 1 35 21 |

7 - 76 1235 | 2· 3 2·3 12 7 | 6 - 1·2 76 | 5· 35 6i 56 7 |

6 - i·2 6i | 5 65 i6 i | i·6 56i7 65 32 | 3· 5 6i 56 |

1· 76 12 53 2 | 1 -ᵛ 1 2 :‖

四 合 四

（西皮）

4/4 6 2 i - | 16 21 62 76 | 5 37 63 5 | 5ᵛ35 6i 56 43 |

‖: 2 26 2·3 51 | 2·3 57 65 32 | 1· 3 2·3 21 | 6·1 23 12 76 |

5· 35 65 6 | 3·5 6i 356i 5643 :‖

也有的琴笛曲谱是五种声腔共用的，如：

秋色芙蓉

（笛）

中慢

4/4 0 0 6 65 |: 3 - 6 65 | 2 21 3 - | 3 65 3 25 |

1 - 16 12 | 3 65 3 - | 3 65 16 12 | 3 65 3 - |

3 65 32 5 | 6 56 i7 6 - | 6 i·2 6i 65 | 3 - 5·6 43 |

2 - 21 61 | 2 35 2 - | 2 - 3· 5 | 65 i 6i 54 |

3 - 23 16 | 2 - 7· 2 | 7657 6 - | 6 - 6 65 :||

南晶宫

（笛）

中慢

4/4 0 0 3 25 | 1 - 23 17 | 65 1 61 65 | 3 5 35 62 |

|: 1 - 1 61 23 | 13 23 57 65 :| 1 - 2 21 | 6 2 62 16 |

5· 1 61 5 | 5·6 11 61 65 | 3 5 3·2 12 | 3 - 6·i 65 |

35 6 56 35 | 61 2 5 35 | 21 6 61 56 | 1 - 3 25 ||

琴笛曲谱的调高没有固定，一般根据它前后唱腔的调高而定调，“收眼”（终止）也由鼓师视剧情而灵活掌握，可以结束在任何一小节的强拍处。

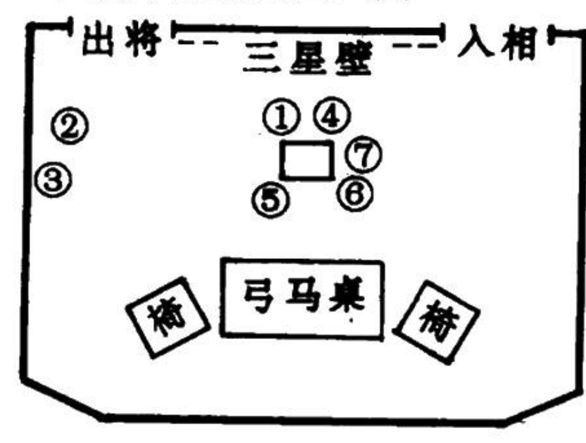
川剧的传统乐队称“场面”，旧时由七人组成。其中“软场面”二人，由他们掌握唢呐、笛子、盖板、小胡琴、川二胡等乐器，“上手”琴师掌握各声腔的主奏乐器，担任领奏，“下手”伴奏兼打铰子和高腔戏中的梆子；“硬场面”五人，由鼓带领四方“下手”演奏川剧锣鼓，并担任高腔戏的帮腔，由鼓师领腔、下手合腔。

早期，川剧在“万年台”演出，“场面”人员在“弓马桌”之后明场演奏(见图)。

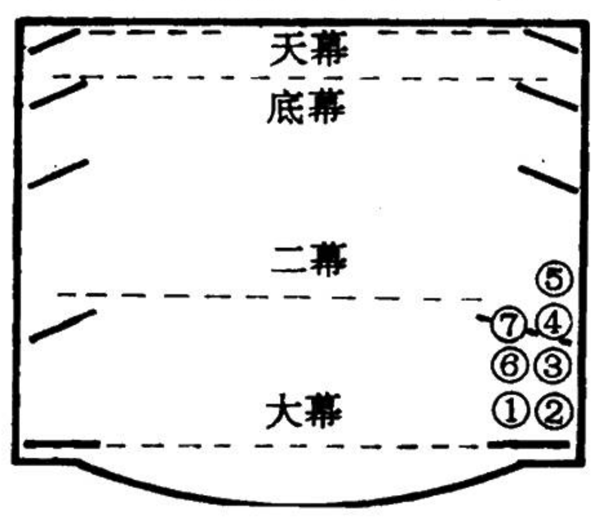
民国以后，“场面”又移至“万年台”的右侧演奏，座位仍暴露在观众面前(见图)。

自川剧进入剧场和茶园演出后，“场面”的位置仍为舞台右侧，但已经有幕布和屏风隔开，明场几种摆法同时出现了，座次亦有稍微变动。

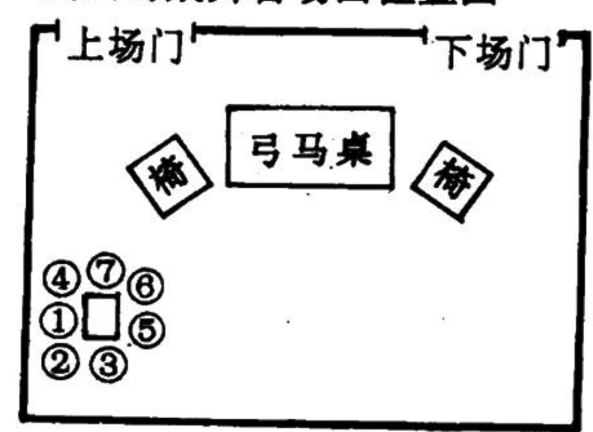
早期舞台场面位置图



60—70年代舞台场面位置图



民国时期舞台场面位置图



1 鼓师　2 大锣　3 大钹

4 堂鼓　5 小锣　6 上手琴师

□桌　7 下手琴师

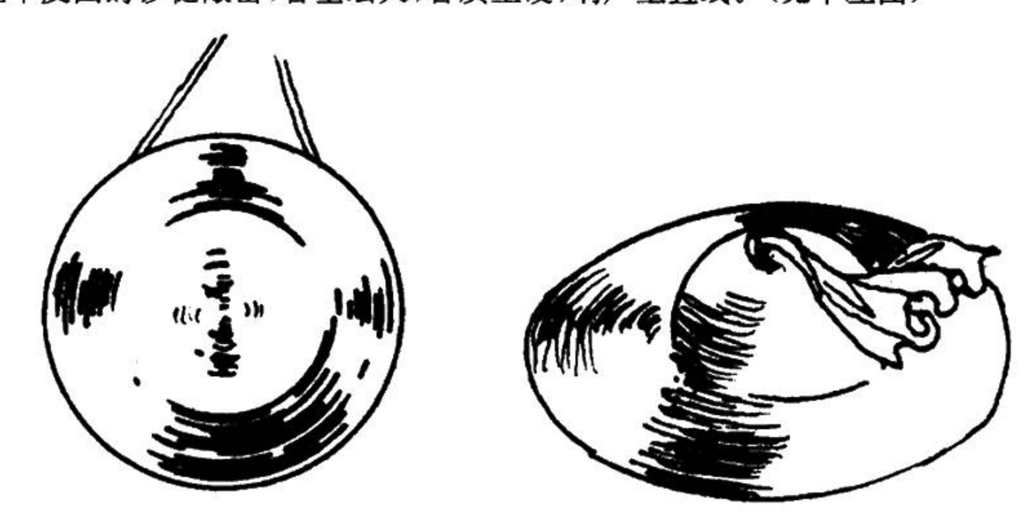
四十年代初期，大城市川戏班的“场面”有了不少变化，加进了二胡、三弦等少量的民族乐器。用于“流行歌曲”在戏中或幕间夹唱，“场面”的人员结构也有所变化，铜管乐、架子鼓一度亦曾出现在川剧乐台。

1949 年后，川剧乐队向正规化发展，七人制的“场面”基本打破，增加了不少民族乐器，一般条件的川剧团除传统的“硬场面”外，均设置有六、七人左右的小民乐队。变化最大的是女声帮腔逐渐代替了“硬场面”帮腔，并形成了独立的帮腔专业行当。1955 年前后，新音乐工作者随着“戏改”而进入川剧界，在有条件的剧团进行唱腔音乐设计，并逐步形成了一支专业化的音乐创作队伍。川剧音乐改革实验从二十世纪五十年代起，在全川各剧团展

开，随着演出和音乐改革的需要，川剧乐队有了小型戏曲民族乐队、以民族乐器为主的混合乐队、民乐与单管编制的管弦乐队等几种类型，乐队位置并改在舞台下场门边幕一侧。（见上页右图）

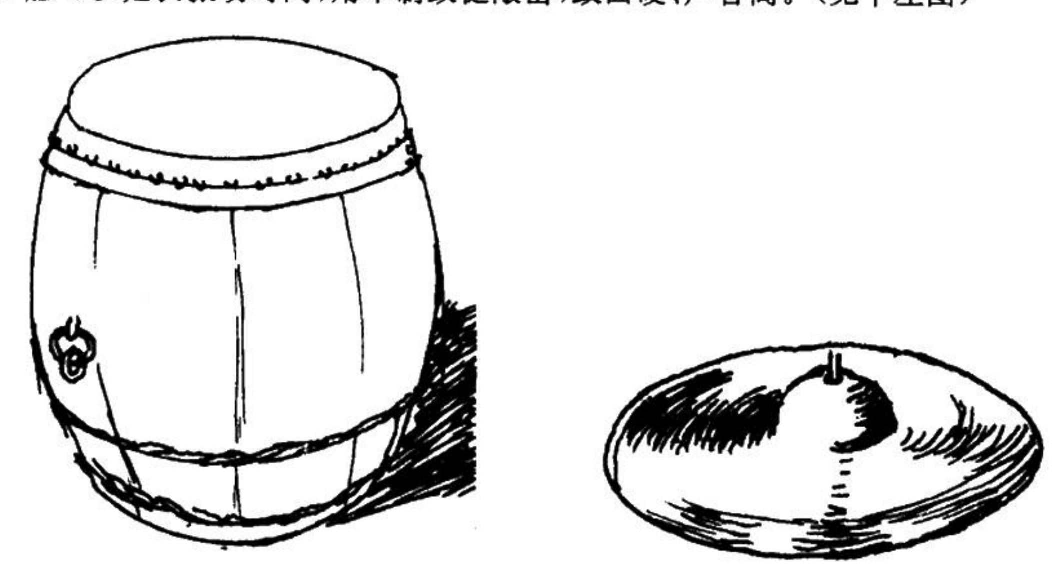
现制的川剧锣鼓：

大锣，响铜制、平面、边缘稍呈弧形，重约二点五公斤（旧时重约三点五公斤以上），用竹杆缠牛皮圈的锣槌敲击，音量宏大，音质坚硬，响声呈直线。（见下左图）



大钹，响铜制，球形凸面，边窄并略向外翘、做成黑色，重约一点五公斤左右（旧时重约三公斤以上），呈瓮声。（见上右图）

堂鼓，木框、上下面蒙牛皮、直径约三十五厘米、高四十厘米，用木箍木钉固定，内装弹簧（称“胆”）以延长振动时间，用木制鼓槌敲击，鼓面硬、声音高。（见下左图）



镲，响铜制，球形凸面，边宽而薄。直径为二十二厘米，内小圈直径为七厘米。（见上右图）

小锣，响铜制，弧面、锣心小，用木尺片敲击，声音高。（见下左图）

马锣，响铜制，形状和大锣相同，直径约八厘米，放在手心中用两端大中间小的木槌敲击。（见下右图）





四川灯戏音乐　四川灯戏音乐是在四川各地流行的花灯歌舞、民歌、曲艺音乐以及神歌端公调的基础上，经过长期发展衍变而逐渐形成的。

四川灯戏唱腔音乐非常丰富，各地灯戏所采用的唱腔曲调总共有数百支之多。按腔调特征可分为三大类：〔胖筒筒腔〕、〔神歌腔〕、小曲杂腔。

〔胖筒筒腔〕：又名〔灯弦腔〕、〔老灯调〕、〔灯句子〕、〔灯戏正调〕，在省外又被称为〔梁山调〕、〔良善调〕、〔川调〕。因其主要伴奏乐器"胖筒筒"而得名。〔胖筒筒腔〕不仅是四川灯戏的主要曲调，它还流传到我国南方十三省数百个县的几十个剧种中，也是这些剧种的主要曲调。

〔胖筒筒腔〕的基本结构，是由上下句唱腔和过门组成的，对称方整型的音乐构成；每句唱腔结束后，以过门进行联接，如下面各例。

梁平灯戏〔胖筒筒腔〕：

选自《湘子度妻》韩湘子唱段
（王开泉演唱）

定弦"2 —6"

【胖筒筒腔】（♩=96）（上句）

1̇ 6 1̇ | 3 3. | 6.1̇ 5 | 1̇.2̇ 6 | (6.1̇ 61̇ | 3̇ 2̇1̇ | 62̇ 1̇6 |
八月　十五　天　门　开，（嘞）

5 2 | 62 62̇ | 1̇ -) | （下句）6 1̇ | 3 5 3 | 6 1̇ 6 | 65 5 |
桂　枝　罗汉　下　凡　来。（也）

(61̇ 61̇ | 2̇3̇ 2̇1̇ | 62̇ 1̇6 | 5 52) | （下略）

苍溪灯戏〔胖筒筒腔〕：

选自《李达打更》刘秀唱段
（徐正道演唱）

定弦“2 —6 ”

【胖筒筒腔】（♩=96）

（6 · i 6 i | 2 3 2 i | i 2 6 6 | 5 · 6 | 3 · 2）| （上句）6 i 5 i 2 |

王 莽 贼（呀）

（6 | 56 53 |

6 i i · | 6 i 2 | i 2 i · | i – | i 66 62 | i 26 | i –）|

做 事 良心 可 丧，（呵）

（下句）

5 3 5 | 2 2 i 2 | 6 i 2 i 2 | 6 5 | （i 6 i | 6 2 i |

他 不 该 三 杯 药 酒 毒 死 父 王。（呵）

i · 2 i 6 | 5 · 6 | 3 · 5 6 i | 3 · 2）|（下 略）

芦山花灯戏〔横筒筒腔〕：

选自《路遇》小哥唱段
（竹定龙演唱）

定弦“6 —3 ”

【横筒筒腔】（♩=92）（上句）

5 3 5 | 3 2 1 | 1 2 3 | 1 6 | （56 53 | 2 16 | 35 63 |

说 要（哪）走 来 便 要 行，（嘞）

（下句）

5 –）| 2 1 2 | 3 3 2 | 1 1 6 | 2 2 | （7 7 | 7 65 |

哪 怕 山 高 水 又 深。（罗）

3 5 3 5 | 6 –）|（下 略）

这种唱腔在川戏中，虽然调式、节拍已发生了变化，但其对称方整的结构特征仍未改变。例如川戏灯调〔胖筒筒腔〕（灯句子）：

选自《拜新年》窦相公唱段
（鞠子才念腔）

定弦“6 —3 ”

（♩=60）

（0 35 22 | 0 35 22 | 03 2 · 3 | 23 5 | 6 36 5）| 3 i 35 3 3 |

去 年子 腊 月

6 6 6 5 | (5.3 26 | 3563 5) | 635 6363 | 3531 2 2 |
斟 了 酒，（啊） 今年子 正月初一 就 回 门。（罗）

3 35 6i65 | 3563 2 2) | （下略）

〔胖筒筒腔〕在长期流传过程中，产生了许多变体，归纳起来有以下五种：

上句腔无变化，下句腔双句头。即在下句腔中插入一过门，把一句变成两句，使原来上下两句的唱腔变成三句唱腔。例如梁山灯戏〔胖筒筒腔〕：

选自《描容起程》蔡伯喈唱段
（刘敏之演唱）

定弦“2 —6 ”

【胖筒筒腔】（♩=84）

(6i 6i | 3 2i | 6 i2 i6 | 5 52 | 62 62 | i 32) |

（上句）
3. 3 | 55 45 | 6 56 | 3 i2 i2 i | (6i 6i | 3 2i |
一 只 琵琶 蔡 伯 喈，

（下句）
62 i6 | 5 2) | 62 i | 2. i6 | 3 23 2 i2 | 6 5 |
二 月（哟） 夫 妻 （哟）

(6i 6i | 3 2i | 62 i6 | 5 2) | 6 3 | 2 i2 i6 |
两 分

i 6 6 6 | 5 - | （下略）
开。

这种结构的唱腔，在梁山灯戏中叫做半句子，其它地方亦称“双句头”。

上下两句唱词都用“双句头”演唱，从而构成两句唱词、四句唱腔演唱的结构形式。夹江堂灯戏则用这种手法作为〔胖筒筒腔〕的女腔的专用腔，而男腔仍用上下句的唱腔演唱，是一种较少见的、用唱腔结构的不同来区分男女腔的方法。如夹江堂灯戏〔胖筒筒〕女腔：

选自《鲤鱼哥哥讨亲》女角唱段
（董淑香演唱）

定弦“2 —6 ”

【胖筒筒腔】

（上句）
(55 63 | 5653 2) | 3 2 5 32 | 7 6 7 2 | (5653 2316 |
耳 听 大 哥

3563 5) | 5.6 7 | 6 765 53 | (5653 635 | 1635 2) |

一 颗 心，(哪)

(下句)

353 5 | 32 35 | (5653 2316 | 3563 5) | 653 5 |

好似 天 仙 遇董

5 35 2 | (5653 635 | 1635 2 | (下略)

永。(哪)

此外，在苍溪灯戏中有一种叫做“十字韵”的唱腔，结构变化也与上例相同。如苍溪灯戏〔胖筒筒〕（十字韵）：

选自《李达打更》李桂芝唱段
（徐正道演唱）

定弦“6 —3 ”

【胖筒筒腔】（十字韵）

(3.5 35 | 67 65 | 5.6 53 | 2 33 | 7 -) | 6 5 3 6 |

李(呀)桂(呵)

5 5 3 | 3 37 | 3 5 (3 | 23 27 | 53 36 | 5 63 |

芝(呀) 出 店 房(啊)

5 -) | 3 6 6 | 3 5. | 3 i 3 | 2 - | (2.3 5 |

前 思(呵) 后 想，(呵)

63 5 | 5.3 55 | 2. 3 | 7.2 35 | 7 -) | 6 6 5 6 |

思(呵)在(呀)

5 3. | 6 6 5 6 | 3.6 5 (3 | 23 2.7 | 53 36 | 5 63 |

前(呐) 想(呵)在(呀) 后 (哇)

5 -) | 6 6 | 5 - | i 3 3 | 2 - | (7.2 5 |

思 想 (呵) 爹 娘。(呵)

63 5 | 5.3 57 | 2. 3 | 7.2 57 | 2 -) | (下略)

在苍溪灯戏中，有一种称作〔牛哨土〕的〔胖筒筒腔〕，其唱词为四句，但是，由于它的第一、四句唱词均采用双句头演唱，从而构成了一种六句式的唱腔。例如：

选自《三访亲》赖屠夫唱段
（杨世兴演唱）

定弦“2 —6”

【牛哨土】

(6 · 1 6 1 | 2 3 2 1 | 6 6 1 6 | 5 · 6 | 3 5 6 1 | 3 -) |

（一句腔）

2 1 6 | 1 1 · 6 | 5 6 | 5 - | (1 · 2 1 6 | 5 - |

天 也 （呀） 愁 来 （也）

6 1 5 6 | 1 2 6 | 1 0) | （二句腔） 3 1 6 | 3 0 | （三句腔） 1 6 5 |

地 也 愁， 天 愁（嘛）

6 1 6 5 | 3 5 6 1 6 | 3 0 | （四句腔） 2 2 1 | 2 · 1 | 6 1 2 |

地 愁（嘛） 不 得 到 （哇） 头， 天（嘞） 愁 怕 的 云 遮

1 · 6 | （五句腔） 6 2 6 | 6 1 6 0 | 3 5 6 1 | 5 - | (6 · 1 6 1 |

雨， 地 愁 （哇） 怕 的 （哪）

2 3 2 1 | 6 6 1 6 | 5 5 6 | 3 -) | （六句腔） 2 1 2 | 1 6 · |

水 冲

1 6· | 5 - | （下略）

沟。（外 也）

“联八句”唱腔，它的唱腔不一定是八句，其特征是前面唱腔无论几句都把句子之间的过门去掉直接连唱，最后一句唱词用双句头演唱，结束唱段。从而构成一种结构更加紧凑，便于叙事的大段唱腔。如苍溪灯戏〔胖筒筒〕的“联八句”：

选自《赶隍会》灯官唱腔
（杨世兴演唱）

定弦“2 —6”

【胖筒筒】（联八句）

(6 · 1 6 1 | 2 3 2 1 | 6 6 1 6 | 5 · 6 | 3 -) | 3 · 5 3 3 |

甚 么 子（呵）

3̇·i̇ i̇ 2̇ | i̇ 2̇ 6 i̇ | 2̇ i̇ | 6·i̇ 5 6 | i̇·6 5 6 | 3 i̇ 5 |
长 得(哪 个) 高 又 高,(呵) 甚 么 子(嘛) 长 在(那 个) 半 中

6 0 | 6·3 i̇ 2̇ | 2̇· i̇ | 6 i̇ 2̇ | i̇ 6 i̇ | 6 i̇ 2̇ |
腰? 甚 么 子(嘛) 老 了 连 根 扯? (哪) 甚 么

i̇ 6 i̇ | 2̇ 6 i̇ | 6 5 | (2̇ 6 | i̇ 2̇ i̇ | 6 i̇ 2̇ | i̇ 2̇ i̇ 6 |
(嘞) 子 老 了(外)

5· 6 | 5 3 | i̇·2̇ 6 2̇ | i̇ -) | i̇ 6 | 5· 6 |
棒(呵) 棒

i̇ 6 3 | 5 - | (3·5 6 i̇ | 2̇ 6 i̇ 6 | i̇·i̇ 6 6 | 5· 6 |
敲?(罗 外)

3 - | (下略)

“苦腔(板)”是在基本唱腔上下句句尾加拖腔进行扩充的唱腔，使原来四板一句的唱腔扩充为上句十板、下句八板。由于结构的扩大，扩充手法又是采用在尾音上下三度音内装饰而构成，给人一种缠绵哀怨的感觉。因此，这种唱腔一般都用在情绪哀伤的地方，所以称为“苦腔(板)”。如苍溪灯戏〔胖筒筒〕“苦腔”：

选自《梁山伯与祝英台》祝英台唱段
(莫怀绪演唱)

定弦“6̣—3”

【胖筒筒】(苦腔)

(上句腔)

(3·5 3 5 | 6 7 6 5 | 5·6 3 5 | 2· 3 | 7 -) | 5 3 2 |
兄 也

7̣ 1 1 | 1 2 3 | 1 2 1 2 | 3· 2 | 3· 2 | 1 2 3 2 | 1· 6̣ |
难 来 这 弟 也 难,(呐 哎)

1· 6̣ | 1 0 | (3·5 3 2 | 1 2 1 2 | 3·5 3 2 | 1 2 3 2 | 1· 6̣ |

（下句腔）

1 · 6 | 1 0 ）| 1 23 1 21 | 3 1 2 | 1 23 1 | 1 2 1 |
难道 说（外） 兄难（哪）弟又 不 难。（罗）

6· 1 | 2· 1 | 2· 1 | 2 0 | （下略）
（呵）

〔神歌腔〕:〔神歌腔〕唱腔的结构在各地灯戏中，不尽相同。有以上下句和四句式为主的单曲体结构；亦有自成一套具有板式变化的固定结构唱腔。以梁山灯戏的〔神歌腔〕为例，它就有〔一字〕、〔二流〕和〔赶板〕等三种板式的变化。〔一字〕是一种类似散板的唱腔，用在一出戏开始处的称为〔诗头子〕、〔路引〕，是前导性唱腔，一般由四句构成。内场放一句接帮腔一句，之后可接唱〔一字〕，再接〔二流〕。〔二流〕是神歌腔的主要唱腔，一出戏主要内容都用它演唱。分为慢、快、对口、半句对口等一系列由慢到快的板式。其中〔慢二流〕是神歌腔的正腔，句式结构为板起板落、一板三眼，其余三种〔二流〕均为一眼板，赶板是这种唱腔中速度最快、节奏最紧凑的唱腔，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。值得一提的是在神歌腔演唱接近尾声的部位，一定要插入一支或数支小曲杂腔。然后接〔路引〕方能结束唱段。因为小曲杂腔的唱腔色彩丰富、优美动听和气氛热烈。加之一般小曲杂腔所演唱的内容多半都较诙谐风趣，所以在神歌腔唱段结束之前插入使用，就会收到更好的效果。

梁山灯戏〔神歌腔〕的板式排列先后为：〔诗头子〕、〔路引〕、〔一字〕、〔二流〕（包括四种不同的结构）、小曲杂腔、〔路引〕。例如：

$\frac{2}{4}$ （ 打打 打打打 | 台 0 | 打台 打打打 | 台 0 ）|

【诗头子】
サ 6.5 32 3 5 5 5 52 3 · 5 35 | $\frac{2}{4}$ 3 i5 i5 |
打 起 锣 儿 就 开 腔，（呵） 贤 妹
（课打 课打打

6 · 5 | 6i65 i5 | 6 · 53 | 3 - | サ 3 35 6 6 5 -
唱 哪 一 样， 儿 怕 老 子（呵）
才 0 才 0 才 才 才 0 ）

5 3 2 16 1 6 · | $\frac{2}{4}$ i i6 5 6 | 6i 6 i5 | 6 - |
女 怕 娘，（呵） （帮）瓜 瓜 胡 子 怕（呀）
（课打 课打打 才 0

6 i 6 5 | i 6 5 | 6 · 5 3 | 2 · 1 | 6 - | （下 略）

怕 婆 娘。(呵)

才 0 才 才 才才 才打打 才 打 才 0)

【路引】

サ 6 65 33 5 · 3 3 · 5 i 1216 | 6 16 3 2 6123 5 3

唱 了 一台（呀） 又 一 台， 姨妹 双 双

0 33 53 6·123 5321 61 6 （下 略）

出台（呀） 来。(呀)

选自《湘子度妻》韩湘子唱段
（王开泉演唱）

【一字】

サ 6 61 6 35 5 32 1 6 · 3 56 32 62 3216 6 - -

一(呀) 字(呵) 英 雄 （啊） 王(呵) 伯 当,(呵)

6 35 6 6 5 - 2 6 3 5 32 1235 3 · 21 6 · 1 6 -

二 郎 翻 山(哪) 战 蔡(呀) 阳。(呵)

6 3 5 · 32 1 2 5 · 32 16 6 - 6 63 5 · 32 1 6 ·

三 人 （啦） 同 过 紫(呵) 金 树,(呵)

3 21 3 35 6 - 6 63 5 · 32 1235 35 3 3 · 21 6 · 1 6 - （下 略）

四 马 投 唐 效 秦 （啦） 王。(呵)

选自《湘子度妻》韩湘子唱段
（王开泉演唱）

【二流】

2/4 5 6 i | 65 3 · | 2·3 2 5 | 3 21 6 | i i 6 | 52 3 2 | 3 5 3 |

说 什 么 长 来 道 什 么 短， 当 初(哇) 不 听 朋 友(哇)

21 6 · | 1 16 2 53 | 1 21 6 | 112 6 53 | 1 2 | 21 6 · |

言。 赤 脚 错 上你 无 底 船， 吃了 多 少 闷 心 酒，

5 i 3 6 5 | i 6 5 3 2 | 3. 5 3 2 | 1 6 · | （下略）

用 费 了 多 少 空 子 钱。

选自《湘子度妻》韩湘子唱段
（王开泉演唱）

【赶板】

1/4 6 i 5 | 6 5 | 5 6 i | 6 | i · 3 | i 6 | 5 6 | 5 6 i | 6 |

校 场 坝 内 把 兵 点，三 十 三 万 人 马 到 此 间，

3 3 5 | i 3 | 5 6 i | 6 | 2/4 5 5 i 6 | 3/4 6 6 i 6 3 i 6 |

忙 到 西 岐 来 交 战， 杀 得 它（呀）（帮）尸 堆 成 山（来）

2/4 6 6 i 6 3 | i 6 5 | （下略）

尸 堆 成 山。（啦）

小曲杂腔：小曲杂腔的结构属曲牌体，可采用一支曲牌反复的单曲体结构演唱；也可采用多支曲牌联缀的联曲体结构演唱，主要视剧情需要而定。这类唱腔的曲调，一般都很流畅优美，容易“上口”，且诙谐逗趣。例如：

选自《打满》神狗子唱段
（杨仕兴唱）

定弦“6 —3 ”

【算命调】

（5 3 2 3 2 | 1 6 1 5 | 1 5 6 1 3 | 2 3 2 1 6 | 1 6 5 6 1 | 5 -）|

5 3 2 · 3 | 1 1 6 5 · 1 | 2 · 1 6 1 | 2 · 3 1 6 | 5（5 3 | 2 3 2 1 1 6 |

庚 申 年 算 命 女， 正 月 十 六 生 的 人。

5 1 5 6 | 1 3 2 3 2 | 1 6 1 6 | 5 6 1 5）· 5 | 2 · 3 2 3 5 | 5 7 i |

你 八 个 字 都 生 得 好，

6 1 2 1 6 | 2 1 6 | 5（5 3 | 2 3 2 1 6 | 5 1 5 6 | 1 3 2 3 2 |

唯 有 推 起 命 不 成。

1 6 1 6 | 5 6 1 5）· 2 | 7 · 1 7 1 | 7 2 1 i · 1 | 2 · 1 7 1 |

你 十 七 十 八 走 好 运，你 二 十 六 七

2 16 | 5 (53 | 2 32 16 | 5 1 56 | 13 232 | 16 16 |
死 男 人。

56 5.) 2 | 1.5 71 | 27 1.1 | 71 71 | 2 16 | 5 (53 |
你 刺 笆 林 里 耍 龙 灯，你 胡 拉 胡 扯 过 日 行。

232 16 | 562 1 56 | 13 232 | 16 16 | 561 5) | （下略）

再如夹江堂灯戏的杂腔小曲〔卖苏花〕：

卖 苏 花

（《打渡》吴二爷、石榴花对唱唱腔）

1 = ♭A $\frac{2}{4}$

沈云福、董淑香演唱
杨云义记谱

(55 45 | i6 5i | 6 6 6 | 54 56 | 2 -) | 55 56 | 2 i6 |
(吴)石 榴（哪 个）开 花
(花)奴 非（哪 个）杨 花

5 5 6i | 2 2. | 3.2 i2 | 35 2 | 55 56 | 23 i 6 | 5 4 56 |
结（呀）结石 榴，（呀）（衣 儿 呀 儿 哟 儿 哟）芙 蓉（那个）扑 香（呵）喜（呀）喜心
与（呀）与絮 柳，（呀）（衣 儿 呀 儿 哟 儿 哟）焉 能（那个）随 波（呵）来（呀）来逐

2 - | 55 45 | i6 5i | 6 6 6 | 54 56 | 2 - :||
头。（哎 嗨 哎 嗨）三 月 桃 花 开（呀） 喜（呀）喜 心 头。
流。（哎 嗨 哎 嗨）三 月 桃 花 开（呀） 来（呀）来 逐 流。

四川灯戏打击乐各地所用乐器不尽相同，苍溪、阆中、南充一带灯戏，过去主要用一面大锣一个盆鼓，锣鼓经也较简单，常常是“冬当”两声就起腔（“冬”为鼓声、“当”为锣声）；而梁平的梁山灯戏，夹江的堂灯戏则多使用与川剧相同的锣鼓和较川剧简单的锣鼓经，有的地方则使用端公“庆坛”所用的锣鼓和锣鼓经，还有使用“闹年锣鼓”和锣鼓经的。此外，还有一定数量的间奏音乐也是四川灯戏音乐的组成部分。这些间奏音乐有用某支唱腔曲牌改编的；也有使用民间吹打乐曲牌的；还有直接借用其它戏曲剧种中的唢呐曲牌和琴笛曲谱的。

四川各地灯戏的伴奏乐器中，胖筒筒是一种非常特殊的乐器。它形似二胡。其琴杆长

四十一厘米；上细下粗，上直径二点五厘米，下直径四厘米；下端呈八十度，斜插入琴筒内。琴筒圆形，长十二厘米，直径十一厘米。弓长五十厘米。琴杆短于二胡，有的有“千斤”，有的无“千斤”。发音较二胡粗大、略带嗡音。这种乐器在各地的称呼都不一样，除大多数地方称为胖筒筒外，也有称为大筒、横筒筒（“横”读作“环”，粗大之意）、嗡琴的。是各地灯戏音乐中唱腔伴奏的主要乐器。（见图）

四川曲剧音乐　四川曲剧音乐包括，源于四川清音、四川扬琴、四川长鼓、四川竹琴等曲艺音乐的清音腔、扬琴腔和杂腔等。

四川曲剧音乐唱腔的结构形式有三种：单曲体、联曲体、板腔体。

单曲体：用一支曲牌演唱的，情绪单一，结构短小的唱段。有两句体、四句体和多句体三种结构形式。两句体唱腔是由上下两句对称的唱腔组成，四句体则是由四句唱腔组成，多句体唱腔一般是由多个上下句组成，但也有三句、五句等单数唱腔句组成。两句体曲牌在结构唱段时，常见反复一次而成为单曲反复结构的。例如：

莲　花　闹

（《隔河看亲》王奶奶［摇旦］唱腔）

陈云霞演唱
王明心记谱

1＝G $\frac{2}{4}$

（上句）
(6123 1276 | 5 23 55) | 3 3 2 3 5· | 3·532 16 | 5·653 2 | 2·3 2 |
哪有 簸箕 大 过 天，（哟 哟）

（下句）
(5653 2·1 | 6561 2) | 6561 2321 | 5 61 2 | 3 6 1 5 6 1 | 6·5 6 |
哪 有 小 沟 比河 川，（哪 呀 呀）

（上句）
(6123 1 76 | 5 23 55) | 5 5· 3 3 2 | 3·532 16 | 2·3 2 | 2·3 2 |
千金 小姐 未 出 嫁，（哟 哟）

（下句）
(5653 2·1 | 6561 2) | 6561 2321 | 5 61 2 | 323 561 | 6·5 6 |
哪 有 丫 鬟 嫁在 先哪。（呀 呀）

渐慢

(6123 1276 | 5·6 23 | 5 -) ‖

四句体唱腔例如：

花鼓调

（《香港万花筒》陈经理唱腔）

1＝F 2/4

林凤池演唱
谭华波编曲

(55 3 23 | 5 32 11 | 6 56 32 | 15 1) | 3 5 5·3 | 2 2 5 3 |
想当初我 银行开了

5 5 32 1 | 2 - | 3535 1 23 | 6 5 5 3 | 2 23 56 | 1 - |
好几 个， 又是一个 独生女儿 宠爱 多，

2 2 3 | 5·3 2 | 2 5 5672 | 6 - | 0 5 2 3 | 6 53 |
模样 生 得 很不错， 身材 苗条

35 2 2 32 | 1 - | (3 32 11 | 6156 11 | 64 32 | 1232 1) ‖
赛 嫦娥。(呵)

多句体唱腔：

车灯调

（《阿混新传》杜小西唱腔）

1＝A 2/4
中速

张充宪演唱
卡 娅编曲

(5·2 35 | 2 35 21 | 6156 76 | 52 5) | 5 3 5 | 3532 1 |
当干部 认了

5 5 1 2 | 5 535 2 | (5·6 53 | 2321 2) | 5 5 23 | 5 5 2 3 |
多少 真，(哪) 喊口号 开开会

0 5 3 | 1 23 65 | (1 53 21 6 | 5 63 5) | 7 2 5627 | (6·5 356) 6 0 |
光会训 人。 奖金拿高 等，

(6 56 765)

2 5 2 21 | 65· | 3 2 3 | 5·3 2·1 | 16 53 | 2 23 21 |

升级有你 们， 口号 喊 不 出 产 品，（哪 哈哈）

(1·6 561)

5 3 1612 | 3· 2 | 7 2 5 6 | 1 - | 0 2 3 | 2 5 |

开会质量 也不会上 升， 全厂 职工

5 3· | 5·6 32 | 1 1 (51) | 2 2 3 | 12 3 | 2 23 21 6 |

有 五 六 百，（呀） 难道 缺 我 一（呀）一 个

(55)

5 - | 5·6 2 2 | 761 1 | 2 5 32 | 1235 2 | 3 3 2 |

人。 这 星期 我 天天 进 厂 混， 都因为

(1·6 561)

5·3 21 | 5·6 1 | 1 0 | 1 1 2 3 | 3·5 1 2 | 5 76 56 |

家 里 闹 纠 纷， 逼得 我 不敢迟到 不早 退，

0 3 5 | 16 12 | 3· 35 | 2 3 | 5·3 21 | 6156 76 |

谁敢 还说 我 是 横 扯 筋。（哪 哎嗨嗨嗨 嗨嗨

5 - | 5 - ‖

哟）

联曲体：直接承袭四川清音的音乐结构而来。但在曲剧中这种形式不像四川清音那样有基本曲牌作为曲头和曲尾，而是任何单曲和板式都可多支并列联缀组成唱段。这种唱腔结构比较长大，音调变化也较多样。长于表现情绪变化较大，戏剧性较强的唱段。如曲剧《梁山伯与祝英台》第七场梁山伯、祝英台唱段的曲牌结构是：〔扬·背工〕——〔迭断桥〕——〔边关调〕——〔夺子〕——〔未调〕——〔迭断桥〕——〔小四季〕——〔边关调〕——〔西·一字〕——〔西·二流〕——〔散板〕——〔西·快二流〕——〔散板〕。例如：

夺子、边关调、哭玉根、跌断桥

（《两厢情愿》徐素英唱腔）

1 = F $\frac{4}{4}$

沈明达编词
卡　娅编曲

中速

【夺子】

有

一天 我做 中班 回家 门,(哪) 不(哇)

料想 碰着流氓 逞横(哪) 行,(哪)

幸 亏来了个 男 青 年, 见义 勇 为

稍慢

【边关调】

救我命。(哪) 第 二 天

我把经过 对 小 周 讲,(呵)

谁 知反 而 起(呀) 起 疑 心。(哪)

【哭玉根】

硬 说我(哇) 已受 侮

辱,(哇) 定要 与 我

(5·6 1 4 |

5 23 5653 2321 65 | 5·3 2176 5 - | 2/4 2421 76 | 5· 1 |

两 离 分。

【跌断桥】

654 5) | 5 5 2 35 | 2421 71 | 4 21 5 | 5 571 | 2· (5 |

有口难辩 辩 不 清，(哪)

451 2) | 5i 65 | 4 24 5 | 5·6 i 2i | 6 - | 5 i 6543 |

(啊) 像 哑 子 吃了

2 - | 2 42 12 | i65 43 | 2421 7124 | i - ‖

黄 连 根。(哪 啊)

板腔体：板腔体有清音腔中的反西皮和汉调；扬琴腔中的大调；杂腔中的竹琴调。反西皮的板式有〔一字〕($\frac{4}{4}$拍)、〔二流〕($\frac{2}{4}$拍)；汉调的板式有〔帽子〕、〔一字〕($\frac{4}{4}$拍)、〔尾子腔〕；扬琴大调的板式有〔慢一字〕(赠板$\frac{8}{4}$或$\frac{4}{2}$拍)、〔一字〕($\frac{4}{4}$拍)，〔快一字〕($\frac{2}{4}$拍)、〔二流〕($\frac{2}{4}$拍)、〔三板〕($\frac{2}{4}$或$\frac{1}{2}$拍)；竹琴调的板式有〔舵板〕($\frac{4}{4}$拍)、〔大腔〕($\frac{4}{4}$、$\frac{2}{4}$或$\frac{1}{4}$拍)。反西皮例如：

父王在上容儿讲

（《打金枝》升平公主〔旦〕唱腔）

1 = ♭B 4/4

刘金容演唱
陈珠富记谱

【反西皮一字】 中速

(i·76 55 2·3 55 | 25 32 i6 i | i·5 6i 32 5 | 6·5 32 3 23 56 |

i i 35 2i6 i) | 6i6 i i· 6 | 5·2 3 2·3 2i | 63 i 2·3 76 |

父 王(呵) (呵) 在 上(呵)

5 (65 3 23 5) | 3i 65 35 6 | 0 i6 5 6 | 3 53 2 - |

容 儿 讲，(呵)

2·5 32 1 23 1 | (12 12 1 23 1 | 1·5 61 3 23 5 | 6·5 32 3 23 56 |

1 1 35 216 1) | 61 1 1· 6 | 5·2 3 2·3 21 | 63 1 2·3 76 | 5 (65 3 23 5) |

国母 (呵) 听 儿(呀)

【二流】

2/4 53 1 | 61 43 | 2·3 5 | (2 23 55) | 351 3565 | (2 23 55) |

说 端 详, 驸马带酒

53 2 | 7·6 56 | 2·3 1 | (61 23 11) | 1 3 1 | 3 3 765 |

回 宫 (呵) 苑, 他不该 出言语

(2 23 55) | 1 5 | 16 53 | 2·3 5 | (2 23 55) | 2 67 5 |

把 儿 欺 压。 他骂 儿

(2 23 55) | 6153 2 2 | (2 23 55) | 53 5 | 7·6 56 | 3·2 1 |

父王 江山 从 何 (呵) 起,

(61 23 11) | 1 56 2 | 3·1 6153 | 3·2 3 35 | 1 6 1 53 | 3·6 1 53 |

都是 他 郭家父儿 南征北战 东挡西杀 汗马功劳

(7 76 5 65) | 3·1 5 | 6·1 43 | 2·3 5 | (2 23 55) | 3 3 3 1 |

挣 下 (呀) 的。 儿才回他

(2 23 55) | 53 1 | 7·6 56 | 2·3 1 | (61 23 11) | 2 67 5365 |

一 两 (呵) 句, 他便 拳打

(7 76 565) | 31 5 | 6·1 43 | 2·3 5 | (2 23 55) | 5335 56 1 |

用 脚 (呀) 踢。 头上 凤 冠

(2 23 55) | i·6 5 | 6 76 56 | 2 32 i | (6i23 ii) | 2 53 7 35 |

打 下 地， 身旁 扯碎

(7 76 56 5) | 53 5 | 6·5 45 | i 76 5 | (2 23 55) | 5 6i 53 |

龙 凤 衣。 望父 王

i 5 3 | 53 i | 7·6 56 | 2·3 i | (6i23 ii) | 3i 5 53 |

与儿 出 口（呵） 气， 父 不 杀

i 3 3 5 | (2 23 55) | 4/4 3i 65 35 6 | 0 6 2 62 76 |

小郭暖 儿 不（呵）

i 5· 5 6 56 76 | 5· (6 i2 70 6 | 5 - 0 0) ‖

依。 （呀）

扬琴腔例如：

男儿有志求上进

（《姐妹易嫁》毛纪［小生］唱腔）

1=F 4/4

【扬·一字】 中速

余 剑演唱
王明心记谱

5 5 (5i6i 55) | 65 2 35 6· (23 | 765 6) 3·235 216 |

男 儿 有 志 求 上

0 5i 63 56 5 6 | 4· 3 21 23 | 5· (6 5i6i 5 |

进，（哪）

1235 216 53 235) | 1 16 123 (6i65 3) | 5·2 35 1·6 5 (5 |

发奋 攻 读

2·3 5) 6 6 4 3 | 2· (55 51 2) | 3 6 (6i65 3) |

精 诗 文， 苦 读

1 21 65 3· (65 | 3·5 6i 562 2) | 3·5 1 2 5i 63 |
寒 窗 虽 不 易,(呀)

565· 3532 1 07 | 61 2312 3· (5i | 6·i65 3·5 2321 |
(啊)

6· 1 2312 3) | 3·5 16 (6·5 66) | 52 3235 1 2· |
万 难 皆 怕

53 6 - 6 i | 65 43 2 2 23 | 5· 32 17 61 |
有 心 (啊) 人。(哪)

渐慢

2· (3 21 71 | 20 03 53 56) | i i 53 56 |
今 朝 得 志

渐快 【大腔】

6 (66 22 7276 5635 | 2/4 6) i 53 | 5 63 | 5 - | 6 5 |
(合唱)因 勤 奋,(哪)

5 26 | 1 22 | 5 2 | 3·5 32 | 1 2 | 2 5 | 1 6 |
更 待 它 日 跃 龙 门(哪)

渐慢

5· (6 ii | 65 3 | 5 - | 50 0 ||

休得要自作主张

（《梁山伯与祝英台》祝员外［须生］唱腔）

1 = F 2/4

陈月樵演唱
王明心记谱

【三板】 小快板 (♩= 112)

(5653 2123 | 5·5 55 | 5) i 5 | 3 - | 0 i 3 | 5· (i2 |
小 奴 才 性 情 犟,

65 4246 | 5·5 55 | 5) i 53 | 2 - | 0 2 3 | 5·6 32 |
恼 得 人 怒 满 胸

1 (5 6532 | 1) 2 3 2 | 3·3 6 65 | 0 2 3 5 | 1 232 | 0 3 56 |
膛。　　　　自古道　女子无才　便是　德，　儿读

i - | i i2 65 | 2·3 2 3 | 0 56 32 | 1 (35 6532 | 1) 5 6 |
书　（啊）　又有什么　用　场。　英台

2·3 12 | 3 - | 0 i i | 53 5672 | 7 6 (7 | 6535 6) |
儿（哪）　娇生又惯　养，

渐慢

0 5 6 i | 5 3· | 0 5 2 | 5 3· | 0 56 i 3 | i 3 5672 |
为父　言、　仔细　想、　再思量、休得要

6· (7 | 6·722 765 | 6) 5 53 | i·2 653 | 5 0 0 ‖
　　　　　　　　自作　主　张。

曲剧唱腔伴奏，一般多采用随腔伴奏的方式。但在扬琴腔中，又多采用亮腔伴奏，这是直接借用四川扬琴的特有伴奏方法而来的。曲剧的过场音乐包括有开幕、闭幕、幕间、圆场、起坐、行走、礼仪及场景等一系列特定场面的器乐曲。是以四川扬琴的八支器乐牌子为主，并采用曲剧唱腔音乐改编而成的。四川曲剧使用的锣鼓经，各地演出团体都不尽相同。有的使用京剧的，有的用川剧的。有以"小打"为主的，有以"大打、小打"兼用的。总之，曲剧的打击乐尚未作规范。

曲剧的乐队编制也不一致，各地曲剧演出单位根据条件使用不同的乐队。一般以五、六人至十多人组成的民乐队为多。使用的乐器有竹笛、笙、唢呐、中音管、低音管、扬琴、琵琶、三弦、高胡、川胡、二胡、板胡、中胡、大提琴等。打击乐器有川剧的大锣、大钹、小锣、马锣、铰子、堂鼓以及鼓板等；有京剧的大锣、小锣、铙钹、堂鼓、鼓板等。此外还有使用秧歌锣鼓、扬琴的盆鼓、怀鼓、清音的竹节鼓和四川的闹年锣鼓及木鱼、梆子、碰铃等乐器的。

德格藏戏音乐　德格藏戏的音乐，源于当地民间音乐和寺庙音乐。具有古朴、肃穆的宗教音乐色彩。德格藏戏的音乐，可分为唱腔和器乐两大类。唱腔着重于刻划人物的性格，展示人物的感情情趣。器乐则为表演和舞蹈伴奏。由于唱腔无伴奏，器乐不但起到了推动剧情不断发展和连接全剧情绪的作用，而且由于演出中舞蹈份量重，因而器乐的比重也很大。

德格藏戏的唱腔，以剧中人物等级和身份来命名。如："狮王哈热巴唱腔"，"王妃意超玛唱腔"、"猎人唱腔"等。《哈热巴》、《诺桑法王》两个剧目共十首唱腔。其中有六首唱腔，是各类不同人物的专用曲，只能特定人物演唱，另外几首可以通用。例如：

在世界的丛山峻岭之中

（《哈热巴》引狮者唱腔）

降佣洛珠
降佣朗甲 演唱
阿　金记谱

1＝G $\frac{4}{4}$

慢、较自由

在　世　界的　丛山　峻岭之　中，（哎　啦）　有一
大　地　象　孔雀　羽毛碧　绿，（哎　啦）　五彩　缤

片　（啊　啦）　争艳　的大地，争艳　的大　地。
纷　的花在　微风　中摆动，微风　中摆　动。

你那是力量的象征

（《哈热巴》鸟头咒师唱腔

降拥洛珠
降佣朗甲 演唱
阿　金记谱

1＝B

啊　你是那力　量的　象
啊　却不欺凌　弱的　中动

征，（哎）虽　有移山倒海　之力。（罗）
物，（哎）慈　悲的　狮王我崇敬你　崇敬。（罗）

最珍贵的如意皮宝

（《诺桑法王》猎人唱腔）

降佣洛珠
降佣朗甲 演唱
阿　金记谱

1＝B

稍快、自由地

最珍贵的如意皮宝在头　顶上　闪耀着（啊）

灿烂的　光芒，它将地上的黑暗　驱　逐。

德格藏戏的唱词，多以九字为一句，只有少数是七字为一句的。每段唱词少则四句，多则六句、八句不等。唱腔旋律多为五声。有宫调式、商调式及羽调式等。演唱时既无伴奏，也无帮腔。行腔多数为山歌风味的散板唱腔。例如：

艹 2 3 5̂ . 6 1̇ 2̇ 3̇ 2̇ 3̇ 2̂ 2̇ . 3̇ 2̇ 2̇ 1̇ 2̇ － 0 ‖

啦 啊 呷 衣 能 波 尼 马 啊

也有锅庄风的，节奏较为规整的集体咏唱。例如：

4/4 1̇ . 2̇ 1̇ 2̇ 1̇ 6 . | 2̇ 2̇ . 2̇ 3̇ 1̇ 6 1̇ 2̇ 1̇ | 6 0 5 1̇ 3̇ 3̇ 2̇ |

拉 尼 登 康 朗 呷 哇 垫 哎 啦

其中不少唱腔都是集体咏唱，其演唱风格粗犷而古朴，具有浓厚的德格地方特色。

德格藏戏的器乐曲，其曲牌格式，乐队体制均和宗教寺庙吹打乐相同。其乐队由两支藏唢呐吹奏基本旋律，并由两支长角号（俗称莽筒）和两支海螺作为色彩性乐器（只是全剧开始和结束的乐曲中使用）。整个乐队既可由八人组成，也可由六人组成。伴奏形式有两种，一种是单纯的鼓钹伴奏，一种是唢呐与鼓钹的套打。套打的曲牌既可以连起来演奏，成为套曲，也可分开单独演奏。整个乐曲的快慢和领奏，均由击鼓者（乐师）担任。击鼓者是乐队总指挥。

唢呐曲牌风格独特，调式较为特殊。多数乐曲系角调式，也有宫调式和商调式。

以指法命名的曲牌有："勒翁安巴"（意为勒翁五指调），"呷登珠巴"（意为呷登六指调）等。还有诸如"空萨甲波"、"扎西泽巴"等。这些名词均套用了吹打乐的名字。

另外，唢呐演奏方法和吹奏宗教音乐一样，都用一种"鼓腮换气"的吹奏法，每支乐曲都一气呵成。音色圆润、带有浓厚的鼻音，形成了唢呐演奏的特殊风格。

德格藏戏的器乐曲牌，曲调庄重肃穆，旋律流畅自由、音乐风格特殊、调式调性较为复杂，在藏民族戏曲音乐中，具有独特的艺术个性。例如：

《哈热巴》伴奏谱

1 = B 4/4

更庆剧团演奏
阿　金记谱

唢呐二支	3 3 3 3 3	3 － － －	1 ♭7 1 1 3 .	3 － － －
钹	0 0 0 0	X X X 0	X X X 0	X X X X
鼓	0 0 0 0	X X X 0	X X X 0	X 0 X 0
念法	0 0 0 0	文 文 文 0	文 文 文 0	文 昌 文 昌

5 56 6 -	45 ⁵4 5 -	4 45 34 3.	1 ♭71 3 -
X X X 0	X X X 0	X X X 0	X X X X
X X X 0	X X X 0	X X X 0	X 0 X 0
丈 丈 丈 0	丈 丈 丈 0	丈 丈 丈 0	丈 昌 丈 昌

| 4 45 34 3. | 1 ♭71 3 - | 3 - - - ‖
| X X X 0 | X X X 0 | X X X 0 ‖
| X X X 0 | X X X 0 | X X X 0 ‖
| 丈 丈 丈 0 | 丈 丈 丈 0 | 丈 丈 丈 0 ‖

《诺桑法王》伴奏谱

1 = ♭E $\frac{4}{4}$

♩=120

更庆剧团演奏
阿　金记谱

唢呐二支	3 - - -	1 71 3 -	5 6 4 5	1 71 3 -	1 71 3 -
钹	X X X 0	X X X 0	X X X X	X X X 0	X X X 0
鼓	X X X 0	X X X 0	X 0 X 0	X X X 0	X X X 0
念法	丈 丈 丈 0	丈 丈 丈 0	丈 昌 丈 昌	丈 丈 丈 0	X X X 0

| 1 71 3 - | 5 6 4 5 | 1 71 3 - | 1 71 3 - | 1 71 3 - ‖
| X X X 0 | X X X X | X X X X | X X X 0 | X X X 0 ‖
| X X X 0 | X 0 X 0 | X X X 0 | X X X 0 | X X X 0 ‖
| 丈 丈 丈 0 | 丈 昌 丈 昌 | X X X 0 | X X X 0 | X X X 0 ‖

安多藏戏音乐　安多藏戏音乐，是由寺庙宗教音乐、民间小调、格萨尔唱腔、锅庄舞曲、锣鼓、莽筒，唢呐曲牌等组成。

由于安多藏戏最早是由寺庙主持演出，故唱腔比较单一。过去一个剧目往往只用一首额尔达（寺庙中的诵经曲）演唱，通常不换曲。随着藏戏的不断发展，人们根据不同人物、不同剧情而广泛采用了民间各种不同的唱腔，这些唱腔根据各自的特点可分为两类。一类由〔道歌调〕、"喜庆调"、"悲歌"、"祈使调"、"征服调"等组成，另一类纯系民间说唱《格萨尔王传》的专用唱腔。

〔道歌调〕，安多方言称"额尔达"。它是寺庙中一种非常特殊的诵经曲调，安多藏戏最早使用的即是此调。它专用于介绍和叙述藏戏中人物和事物，分为"额让"（〔长道歌〕）和"额统"（〔短道歌〕）两种，"额让"的节奏缓慢，是由两个乐句或三个乐句组成的单一唱段，音程很少有大的跳进，旋律起伏不大，平缓自如，十六分音符和附点十六分音符出现较普遍，音区在五度之间，润腔采用喉头颤音、鼻音和颅腔共鸣来进行，故而音韵连贯、吐词浑厚、低沉，给人以庄重威严之感。〔长道歌〕例如：

选自《赤松德赞》唱段
（马成富记谱）

慢（♩=72）庄重威严地

3/4 6 6 1 1 1 | 6.5 6 1 1 | 2 2 2 2 3 | 1 1 2 2 3 | 1 6. 1 |

我是执金刚佛的化身，是统治藏区的
用医学历算典籍智的雪域，名叫藏王赤德

2 1 6 6 | 6 - - ‖

大首领。
祖旦氏。

〔短道歌〕节奏明快。润腔采用舌尖音，故而吐词清晰，字正腔圆。过去，这首曲子不分角色，均可演唱，现在一般用于各剧目中赞美颂扬等场面。例如：

选自《智美更登》唱段
（马成富记谱）

稍快（♩=84）

3561̇ 61̇65 | 3 53 2361 | 2235 323 | 2361 231 | 2 2 |

我是由观音佛祖佛祖所加持的，

6561 6 1 | 6123 2 61 | 2125 32 3 | 2361 2 31 | 2 0 ‖

化身雪域的藏人，名字叫智美更登。

"喜庆调",安多方言称"尕尔登尔达",意即象珍宝般珍贵的喜庆曲调。它不是专指某一首曲子,它包括有曲牌"简不确"(〔献茶歌〕)、"色赤阿索"和"依"(民间情歌)等十几种曲牌和曲调,这些曲调节奏轻快、色彩明亮,各藏戏团在使用这些曲调时,所选曲子并不统一,但都用作藏戏中迎送达官显贵和聚会团圆等场面,通常是采取大合唱的形式,也可用作戏剧中的献舞场面,边跳边唱。例如:

选自《赤松德赞》唱段
(马成富记谱)

欢快地(♩=144)

6·i 65 | 35 6i | 5· 56 | 5·6 i2 | 6·i 6 56 | 3·5 6 i |
茶 酒 尤 如 奶 的海 洋, 饮 的就 是 七个

5· 56 | 6 5 6 i | 5 65 32 | 1·2 3 5 | 2· 3 | 6 56 1 | 1 - ‖
宝, 美味齐全 的 食 品 祭上 纯洁的 诸神 灵。

"悲歌",安多方言称"觉勒",意为悲伤的歌。它来自民歌中悲伤的曲调,各藏戏团都根据各地的习俗选用悲调表现剧情中悲伤的情节。安多藏戏各团都使用的一首曲子叫"觉勒"是由四个乐句组成,节拍多为$\frac{3}{4}$拍,切分音较多,演唱时节奏缓慢,润腔用鼻音及喉头颤音相间进行,行腔特点是时断时续,显得悲凉凄楚,如泣如诉。藏戏中常用于生离死别、乞讨等场面。如《郎莎雯波》中郎莎姑娘受尽土官非人折磨时的一段"悲歌",其唱腔使观众无不凄然泪下。

"祈使调",安多方言称"依达",意为祈求。它无固定的曲子,一般采用"长道歌"和"喜庆调"中的部分曲子,配合演员的表情与动律来进行演唱。这类曲子一旦作为祈求场面演唱时,则显得虔诚、庄严。藏戏中常用于祈求神佛和上天保佑的场面。

"征服调",安多方言称"德达",意即征服、收复。它有固定的曲子,其曲体与道歌相同,所不同的是其结构属混合节拍。曲调中低音和延音较多,演唱时音调低沉(通常用低八度),威严,尤如在训导。润腔采用胸、颅的共鸣,鼻音和喉头的颤音来进行,故而吐词含浑、音韵连贯。藏戏中用作活佛、喇嘛、咒师降妖服魔、扬正避邪等场面,属典型的宗教音乐。

"格萨尔"唱腔,安多方言称"仲格央达","仲"的原意泛指故事,但在阿坝州民间专指说唱格萨尔,已约定俗成。

《格萨尔王传》是一部享誉世界的长篇史诗,其篇幅之巨,内容之丰富,流传范围之广,均属罕见。格萨尔是被藏族人民神化了的、理想化了的人物。千百年来,藏族人民歌颂他、崇敬他,甚至将他当作神灵供奉,藏族人民向往传说中岭国的统一、繁荣和昌盛,以格萨尔王反对外来侵略的英雄业迹为榜样,世世代代传颂着这位民族英雄的故事。

1960年,若尔盖藏戏团编导尼玛首先将《格萨尔王传》中的故事,改编成藏戏剧目《霍

岭大战》在阿坝州上演。此后各县业余藏戏团陆续用安多藏戏演出了《赛马登位》、《地狱救母》、《江岭大战》、《地狱救妻》等剧目，所使用的唱腔均系民间说唱格萨尔的专用唱腔，经过筛选后作为戏剧唱腔的。目前作为戏剧唱腔的已有二十多首。由于格萨尔唱腔不同于草地山歌和一般民间小调，有其鲜明的特点，所以安多藏戏在演出格萨尔剧目时，这些唱腔便原封不动地被搬上舞台，使其更具特色。

格萨尔唱腔曲调的乐句多少不等，有一个乐句构成的曲调，也有上下乐句，或三个乐句构成的曲调，并且每个乐句的小节数也多少不等，三连音、五连音较多，演唱时一音一字或一拍一字，每句歌词的最后一个字几乎都是一个时值短促的衬字，落在休止或半休止音上，因而它的乐句中很少有延音，这样在演唱成百上千诗行的歌词时，演唱者便于换气，或起情绪连接作用，观众久听而不厌。

格萨唱腔最明显的特点是：唱词开始前有两句特定的衬词"嘞阿啦啦姆，阿啦姆，嘞塔啦啦姆塔啦喃"，实际上这两句衬词是整个唱词的词格，人们根据对这两句衬词的念词断句来编曲。由于安多方言语音及人们对衬词的自然断字几乎相同，所以格萨尔唱腔的曲体结构也几乎相同，人们一听曲调而不必听唱词，便知道这是格萨尔的曲调。

安多藏戏演出格萨尔剧目时，除间奏音乐和舞蹈音乐与其它剧目相同并用器乐伴奏外，唱腔均系清唱，而不用器乐伴奏。例如：

选自《霍岭大战》乌鸦唱段
（马成富记谱）

中速（♩=96）

2/4 6·1 235 | 651 6·5 | 632 161 | 212 3·2 |
（呀） 嘞塔啦啦姆 塔啦 喃， 啊啦 啦姆

1. 3 215 | 6 60 | （下略）
（哟） 阿 啦（里）喃 （呀）

注：以上衬词即系格萨乐唱腔特定衬词，每个唱腔开始都要演唱。

其歌词译意：向上中下三界提让神顶礼，

向钢铁般坚韧勾周神膜拜。

又如：

选自《霍岭大战》格萨尔王唱段
（马成富记谱）

轻快地（♩=180）

6/8 2 2 2 2 6 1 | 7/8 23 5 6 5 50 | 6/8 5 3 5 6 12 |
嘞啊啦啦 姆 啊 啦（里）喃（呀） 嘞塔 啦啦

$\frac{7}{8}$ 6 5 5 6 i 5 4 2 | $\frac{5}{8}$ 1 2· 2 0 |（下 略）

姆 塔啦（里） 喃 （呀）

安多藏戏的主要艺术特点是舞蹈性强，一个剧目中往往有几个甚至十几个献舞场面，占整个剧目演出时间的三分之一，所以舞蹈音乐在藏戏音乐中占有重要的位置。

1948年底1949年初安多藏戏传入四川时，舞蹈音乐只有“波达拉”、“丁亚石”、“尼泊尔曲”三首，已使用了近四十年历史，随着藏戏的不断发展，目前已有几十首不同的舞曲，赋予舞蹈以全新的音乐形象。例如：

波 达 啦

（《松赞干布》舞曲）

弦乐 | 5 5 6 i 6 5 | 3 5 3 1 3· 3 | 5 5 6 i 6 5 | 3 5 3 1 2 |
镲 | 仓 嚓 仓 嚓 | 仓 嚓 仓 嚓 | 仓 嚓 仓 嚓 | 仓 嚓 嚓 嚓 |
鼓 | 冬达达达 冬达冬达 | 冬达达达 冬达冬达 | 冬达冬达 冬达冬达 | 冬达冬达 冬达冬达 |

5 6 5 3 2 3	1 2 3 1 2 6 5	1 2 3 1 2 1 6	5· 6 5
仓 嚓 仓 嚓	仓 嚓 仓 嚓	仓 嚓 嚓 嚓	仓 嚓 嚓 嚓
冬达冬达 冬达冬达	冬达冬达 冬达冬达	冬达冬达 冬达冬达	冬达冬达 冬达冬达

| 1 6 3 5 2· 3 | 1 6 3 5 2· 3 | 6 1 2 3 1 2 1 6 | 5· 6 5 ‖
| 仓 嚓 仓 嚓 | 仓 嚓 仓 嚓 | 仓 嚓 嚓 嚓 | 嚓 嚓 嚓 ‖
| 冬达冬达 冬达冬达 | 冬达达达 冬达冬达 | 达冬冬达 达冬达冬 | 达冬冬冬 达冬达冬 ‖

安多藏戏的间奏音乐主要用作起落幕、演员进出场和剧情表现长时间跋涉、征战时的伴奏。安多藏戏的启落幕频繁，有时几分钟就须落幕，因而间奏音乐几乎不能中断。有一支通用的曲子〔江飞〕（又名“切共勒”），这支曲子长一百九十小节，中间没有明显的终止音，演奏时，速度、节奏可视剧情的变化而变化，根据需要可无限反复或只选择演奏其中若干小节，如《文成公主》进藏一段，整支曲子可反复两次，格萨尔王出征等都须全部奏完。例如：

江　飞

（《文成公主》间奏曲）

2/4

(2 - | 2 - | 3 - | 3 - | 2 3 5 | 5 5·6 |

3 - | 3 -) | 稍快 3 3 5 | 2 3 2 3 | 1 1 2 | 6 1 5 6 |

1 2 6 1 | 2 2 3 | 5 5 6 | 3 3 5 | 2 3 2 3 | 1 1 6 1 |

2 2 5 | 3 2 3 | 5 5 3 | 2 2 6 | 5 5 6 | 3 3 5 |

2 3 2 3 | 1 1 6 1 | 2 2 1 | 6 5 6 1 6 | 5 5 6 | 1 1 6 |

1 6 5 6 | 1 2 1 | 6 1 5 6 | 1 1 6 | 1 1 6 5 6 | 1 1 6 |

1 6 5 6 | 1 2 3 5 | 2 1 2 6 1 | 5 5 6 | 5 3 2 3 | 5 5 6 |

1 2 3 | 6 5 6 1 2 | 6 1 6 5 | 4 4 2 | 4·5 6 1 | 5 5 6 |

5 6 4 5 | 2 2 3 | 2 3 1 2 | 4 4 2 | 4·5 6 1 | 5 5 6 |

5 6 5 6 | 1·2 3 5 | 2 1 6 1 | 5 5 6 | 5 5 6 1 | 5 5 6 |

5 5 6 | 1 1 6 | 2 2 1 | 6 6 5 | 6 5 6 1 1 | 2 2 1 |

2 3 2 3 | 1·2 3 5 | 2 1 6 1 | 5 5 6 | 5 6 5 6 | 4 4 2 |

4·5 6 1 | 5 5 6 | 5 6 1 | 5 5 6 | 5 5 6 | 1 1 6 |

1̇·2̇ 3̇5̇ | 2̇ 2̇3̇ | 2̇3̇ 1̇6 | 2̇ 2̇5̇ | 3̇ 2̇3̇ | 5̇ 5̇6̇ |

1̇ 2̇1̇ | 6̇ 5̇6̇ 1̇2̇ | 6̇1̇ 6̇5̇ | 3̇ 2̇3̇ | 5̇ 5̇6̇ | 1̇ 1̇6̇ |

1̇·2̇ 3̇ 3̇1̇ | 2̇ 2̇3̇ | 2̇3̇ 1̇6 | 2̇ 2̇5̇ | 3̇ 2̇3̇ | 6 5̇6̇ 1̇6 |

5 56 | 1̇ 1̇6 | 3̇ 3̇5̇ | 2̇ 3̇ 2̇3̇ | 1̇ 1̇2̇ | 6̇1̇ 5̇6̇ |

1̇2̇ 6̇1̇ | 2̇ 2̇3̇ | 5̇ 5̇6̇ | 3̇ 3̇5̇ | 2̇ 3̇ 2̇3̇ | （下略）

安多藏戏乐队由弦乐器、吹奏乐器、打击乐器组成。弦乐有：琵琶、三弦、牛角琴（牛角二胡）。吹奏乐器有：莽筒、小铜号、唢呐、竹笛、海螺。打击乐器有藏鼓（大鼓）、手鼓、藏钹（大钹）、镲、藏锣（大锣）、手摇铜铃。

乐队分别置于表演区的左右两侧，左边由十二人组成：碰铃一人，竹笛二人，扬琴一人，二胡两人，琵琶一人，三弦一人，大胡一人，牛角琴二人，手风琴一人；右边十六人：大鼓一人，藏锣一人，莽筒二人，手鼓二人，海螺二人，唢呐二人，藏钹二人，镲二人。左边乐队主要伴奏唱腔、舞蹈音乐及间奏音乐。右边乐队除鼓镲能与左边乐队合奏外，其余乐器均在国王、将相、活佛、喇嘛进出场、降妖服魔、征战等场面伴奏，其节奏和左边乐队并不统一，主要起烘托气氛的作用。

击乐字谱说明：

切冬	大鼓重击。
穷冬	大鼓轻击。
塔冬	大鼓击边。
达冬	大鼓滚击。
卡夏尔	藏钹擦边。
俄青	藏钹颤击。
旺冬	藏钹扣击。
参角	藏钹间击。

康巴藏戏音乐　康巴藏戏是西藏藏戏传入四川康巴地区后，经过三百多年的衍变，与康巴方言、康巴地区的民歌、民间音乐相溶合，逐渐形成的一种藏戏剧种。

唱腔：传统的西藏藏戏唱腔，其基本曲调是用一种古老的“嘿字腔”，和流传于西藏民间的一种叫“仲古”的行腔方法组合成的。如“嘿字腔”的旋律唱法为：

1 - 2 5 5 5 - | 1 2 3 5 5 6 5 3 5 5 - ‖

嘿 嘿 啦 啊

“仲古”的旋律唱法为：

1 2 1 2 1 1 6 6 - ‖ 3 2 2 1 6 1 1 1. ‖

哎 哎

康巴藏戏唱腔，除保留了传统藏戏的基本演唱风格外，大量汲取和溶合了甘孜地区的民间音乐，形成了具有地方特色的唱腔。例如：

5 - - - 6 1 2 3 2 3 2 2. 3 1 1 6 1 2 1 2 - - -

这句唱腔里，溶合了道孚县乾宁地区民间山歌风味的旋律和演唱特点。又如康定县木雅藏戏团，他们所唱的唱腔，和传统的藏戏唱腔，在风格及演唱方法等方面有很大的差异，已被本地山歌等旋律所替代。康巴藏戏唱腔，长短不限，为上下句体。一般只唱两句唱词。由于演唱时无乐器伴奏，因此，每句唱腔都显得较长。而且在每句唱腔后都要加入伴唱，伴唱时一般重复后半句，以便演唱者换气后继续唱下去，这种“一唱众和”的演唱形式构成了康巴藏戏唱腔的特点。康巴藏戏唱腔旋律高亢而粗犷，节奏均系散板，非常自由。曲体结构多数由上下两句唱腔组成。其中有不少唱腔要重复第二句，以加强结束感。同时也有四句组成的唱段，一般都称为长调。音阶有五声、七声。常见调式为羽调式和宫调式。有个别唱腔还有离调和转调。仅以巴塘藏戏为例，其各类唱腔不下七十余首。唱腔丰富多彩，演唱技巧独特，具有浓厚的高原特色。

唱腔的称谓和分类：一般以剧中人物的身份和等级命名。如国王唱腔、王妃唱腔等。同时又把唱腔分为“达仁”(藏语意为长调)、“达通”(藏语意为短调)两大类。它们由旋律结构的长短而得名。这类唱腔除以人物定曲外，也可通用。

康巴藏戏的唱腔中，还有两种较为独特的咏白形式。一种叫“雄”，是一种念板式的咏白，主要用来解释剧情。用诗句式散文格式，长短不限。另一种叫“夏”，用于人物对白，是从说“雄”这种形式派生出来的。只是每段词后加上白话或散文，咏白念法：

1 1. 1 1 1 1 5 5 5 5 1 1 5 5 5 5 1 1 5 5 1 1 0 ‖

康巴藏戏的打击乐，继承了传统的伴奏方式，均由一鼓一钹担任。虽只有两种打击乐，但节奏变化多端。打击方法亦多种多样。仅以钹的演奏法为例，就有扣、磨、旋、切、弹等多

种。鼓钹伴奏不但贯穿全剧，而且基本能较准确地表现出每出藏戏中各种人物的喜怒哀乐等种种复杂情绪的变化。鼓和钹的演奏，主要以表演程式和舞蹈动作为依据。并以人物命名。如〔双鼓点仙女舞〕、〔八鼓点舞〕、〔国王步法〕、〔妖魔步法〕等。以巴塘藏戏团为例，就有二十多种不同节奏的各类击乐打法。另外，也常有一种由慢到快的、节奏非常自由的领奏（以鼓的单打到轮奏和钹的单击到弹奏）作为开场白和不同人物出场前的间奏。这种奏法，也常作为动作与动作之间的连接和过度来使用。康巴藏戏的打击乐，有一套程式和约定俗成的锣鼓经。如《降嘎冉》中的双打：

双　打

（选自《降嘎冉》）

巴塘藏戏团演奏
阿　金记谱

大钹 | 1/4 0 | X ‖: 4/4 X0 X0 X0 X0 :‖ 3/4 X X 0 ‖: 2/4 X 0 | X 0 |
藏鼓 | 1/4 XX | X ‖: 4/4 XX XX XX XX :‖ 3/4 X X XX ‖: 2/4 X XX | X XX |
念法 | 1/4 当安 | 丈 ‖: 4/4 丈安 丈安 丈安 丈安 :‖ 3/4 丈 丈 当安 ‖: 2/4 丈 当安 | 丈 当安 |

X 0 :‖ 3/4 X X 0	X 0X 0	1/4 X	X	X	X ‖: 2/4 X0 X0
X XX :‖ 3/4 X X XX	X 0X XX	1/4 X	X	X	X ‖: 2/4 XX XX
丈 当安 :‖ 3/4 丈 丈 当安	丈 0丈 当安	1/4 丈	丈	丈	丈 ‖: 2/4 丈安 丈安

X0 X0 :‖ X 0	4/4 X0 X0 X0 X0	2/4 X 0X
XX XX :‖ XX. 0X	4/4 XX XX XX XX	2/4 XX. 0X
丈安 丈安 :‖ 丈安. 0安	4/4 丈安 丈安 丈安 丈安	2/4 丈安. 0安

| X 00 | 0 | X 0 ‖: 1/4 X | X | X | X | 2/4 X 0X | X :‖
| X XX | X XX | X XX ‖: 1/4 X | X | X | XX | 2/4 X 0X | XX :‖
| 丈 当安 | 丈 当安 | 丈 当安 ‖: 1/4 丈 | 丈 | 丈 | 丈安 | 2/4 丈 0丈 | 丈安 :‖

1/4 X | X | X | X | 2/4 X 0X | 1/4 X | 2/4 X 0X | 1/4 X | 2/4 X 0X |
1/4 X | X | X | X X | 2/4 X 0X | 1/4 X X | 2/4 X 0X | 1/4 X X | 2/4 X 0X |
1/4 丈 | 丈 | 丈 | 丈安 | 2/4 丈 0丈 | 1/4 丈安 | 2/4 丈 0丈 | 1/4 X X | 2/4 X 0X |

1/4 X | 4/4 X 0 X 0 X 0 X 0 | 2/4 X | 1/4 X | X 0 ‖
1/4 X X | 4/4 X X X X X X X X | 2/4 X X. | 1/4 X | X 0 ‖
1/4 丈安 | 4/4 丈安 丈安 丈安 丈安 | 2/4 丈安. | 1/4 丈 | 丈 0 ‖

又如《扎西雪娃》里的打击乐谱：

（巴扩藏剧团演奏）

稍慢

大钹 3/4 X X – | X X – | X X – | X X – | X 0 0 |
藏鼓 3/4 X 0 | X 0 | X 0 – | X 0 – | X 0 0 |
念法 3/4 丈 昌 – | 丈 昌 – | 丈 昌 – | 丈 昌 – | 丈 0 0 |

X 0 0 | 2/4 X 0 | X 0 ‖: 1/4 X 0 | X 0 | X 0 |
X 0 0 | 2/4 X 0 | X 0 ‖: 1/4 X X. | X X. | X X. |
丈 0 0 | 2/4 丈 0 | 丈 0 ‖: 1/4 丈安. | 丈安. | 丈安. |

X 0 | X 0 | X | X | 2/4 0 0 | 1/4 X | X |
X X. | X X. | X | X | 2/4 X.X X.X | 1/4 X | X |
丈安. | 丈安. | 丈 | 丈 | 2/4 当.安当.安 | 1/4 丈 | 丈 |

2/4 0 0 | 1/4 0 | X | 2/4 0 0 | 1/4 X | X 0 |
2/4 X.X X.X | 1/4 X | X | 2/4 X.X X.X | 1/4 X | X X. |
2/4 当.安当.安 | 1/4 丈 | 丈 | 2/4 当.安当.安 | 1/4 丈 | 丈安. |

X 0	X 0	X 0	X 0	X	X	2/4 X 0 X 0
X X.	X X.	X X.	X X.	X X X	X	2/4 X . X X . X
丈安.	丈安.	丈安.	丈安.	丈安.	丈	2/4 丈.安 丈.安

稍快

X 0 X 0	X 0 X 0 :‖ 1/4 X	X	2/4 0 0	1/4 X
X . X X . X	X . X X . X :‖ 1/4 X	X	2/4 X. X X . X	1/4 X
丈.安 丈.安	丈.安丈.安 :‖ 1/4 丈	丈	2/4 当.安当.安	1/4 丈

X	2/4 0 0	1/4 X	0 X	2/4 0 0	1/4 X	0 X	0 X
X	2/4 X. X X . X	1/4 X	X	2/4 X. X X . X	1/4 X	X X.	X X.
X	2/4 当.安当.安	1/4 丈	丈	2/4 当.安当.安	1/4 丈	当丈.	当丈.

| 0 X | 0 X | 0 X | X ‖ X 0 | X 0 | X 0 ‖
| X X. | X X. | X X X | X ‖ X . X | X . X | X . X ‖
| 当 丈. | 当 丈. | 当丈当 | 丈 ‖ 丈 . 安 | 丈 . 安 | 丈 . 安 ‖

| X | X | X | X | X | X ‖
| X X. | X X. | X X. | X X. | X X. | X ‖
| 丈安. | 丈安. | 丈安. | 丈安. | 丈安. | 丈 ‖

《扎西雪娃》是藏戏开场的表演性舞蹈，意为净化场地，祈祷吉祥。

锣鼓字谱说明：

当	藏大鼓重击。
安	藏大鼓轻击。
龙共	藏大鼓滚奏。
冬	堂鼓单击。
冬龙	堂鼓滚击。
丈	大鼓大钹同时重击。
昂	大鼓大钹稍重击。
仓	大鼓大钹同时轻击。
昌	大钹切奏。
采	小镲堂鼓同击。

四川土戏音乐　土戏的音乐是在土家族民歌音乐基础上产生的。土戏的唱腔又称“山歌腔”，系单曲体，无曲牌名称，只依喜、怒、哀、乐情绪分类，或以戏中人物为腔名，如“金童唱腔”、“玉女唱腔”、“功曹唱腔”等。例如：

内　台

（土戏《红灯记》）

1＝B　2/4

向大学、向大荣演唱
江书辉记谱

中速

（锣 鼓 略）2·1 2·1 | 3 - | 2 1 2 1 | 1 6 2 1 | 1 3 2 |

(唱)风　飘 飘　来　雨 淅 淅，(帮)(哎 呵 令 内) 打(呀)

1 2 3 | 1 6 2 1 | 1 2 3 | 2·1 2 1 | 3 2 5 | 3 - ‖

打 竹 鸡。(唱)两 个 竹 鸡　飞 两 路，(帮)你　向 东 来　我 向　西。

金 童 唱 腔

（土戏《红灯记》）

1＝B　2/4

黄玉林演唱
江书辉记谱

中速　略慢

2 2 1 3·3 | 2 1 5 2 1 | 3/4 5 5 2 2 2 1 2 2 3 | 2 3 2 1 2 1 |

家 住　东 京　城　一　座，　冤家小巷　我 家门，　姐　姐 有　名，
仁 宗　皇 帝　选　红　灯，　娘母打扮　去 看灯，　就　被 宣　王，

1·1 1 2 2·1 2 2 | 6·1 2 2 3·1 2 2 | 2·1 2 2 1 3 |

姐 姐 有 名 迎 仙 客，(呀)　兄 弟 有 名 小 王 生。(呀)　祖 父 有 名 田 百
就 被 宣 王 行 霸 道，(呀)　强 恶 母 亲 去 成 亲。(呀)　爹 到 包 公 去 告

1 1 2 1 3 2 | 1·2 6 1 2·3 | 1 2 3 2 1 6 5 | 5 0 0 :‖

万，外 公　有　名，　外　公 有 名 罗　翰　林。(啦)（0 冬 0 冬　壮　-）
状，一 去　三　年，　一　去 三 年 未　回　城。(啦)

玉 女 唱 腔

（土戏《红灯记》）

1＝B　2/4

傅贞山演唱
江书辉记谱

中速　略快

1 2 1 | 1 6 2 | 1 - | 2 1 ♭7 1 | 3 - | 1·2 3 2 |

你 也　回，　我 也　回，　日 落 深(啦)　山　要　回(呵)

2 5 3 2 | 1)
1 - | 3 2 1 2 | 3 . 5 | 2 3 2 1 | 6 2 1 | 2 3 2 |
城。 八 幅 罗（啦） 裙， 抽（呵） 两 线，各 自 抽（啊）

1 6 1 | 2. 1 2 1 | 6 - ‖
身（啦） 两 分（啦） 离。
（冬.冬 0 冬 壮）

金童玉女齐唱

（土戏《红灯记》）

1 = B $\frac{2}{4}$

黄玉林、傅贞山演唱
江书辉记谱

（念）（玉）弟娃儿啦！（金）姐也！

6. 1 | 2.1 3 2 | 2 1 6 | 2 5 | 3 . 2 | 3 2 3 2 |
（齐唱）（哎） 望（哪） 山 又 高， 豺 狼 虎 豹，（喂）

6 - | 3 2 1 2 | 3 . 5 | 2 . 3 2 1 | 6 2 1 | 2 2 3 |
望 （哪） 水 水 又 深，（那 个） 波 浪

1 6 | 2. 1 2 1 | 6 - ‖
（哟） 深 浅。（啦 哎）
（冬.冬 0 冬 壮 0）

来到堂前叩请神

（《四值功曹》时值功曹唱腔）

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

向世华演唱
江书辉记谱

6 · 1 6 6 | 2 1 6 1 | 2 0 | 1 · 2 6 6 | 6 1 6 3 | 6 0 |
来 到 堂 前 叩 请（那 个） 神， 叩 请 蒋 坛 香 内（那 个） 人。

6 1 6 2 1 1 | 2 1 6 1 | 2 0 | 1 1 6 2 1 | 6 1 6 3 | 6 0 ‖
弟 子 请 你 无 别（那 个） 事， 时 值 功 曹 出 坛（那 个） 门。

日值功曹邓家子

（《日值功曹》日值功唱腔）

1 = ♭B 2/4

向世华演唱
江书辉记谱

6·1 6 1 | 3 2· | 2 6 6 | 6 1 1 | 2 2 1 | 2 1 2 4 |
日 值（那 个） 功 曹 邓 家 子， 乘 骑 马 上 听（哪）

2·3 1 | 6 2 1 6 | 4·5 6 1 | 5 6 1 | 5·♭7 5 7 | 5 1 2 1 ♭7 |
原 因， 听 原 因。 某 宅（那 个） 家 下（呀） 领（哪）法 告， 领 取

♭7 5 7 | 1 2 1 ♭7 | ♭7 1 2 | ♭7 1 7 5 | 5 0 ‖
公 文（拉） 要（呀）小 心 要 小（啦）心。（啦）

土戏锣鼓主要用于过场、接唱、变换唱腔。主要乐器有：脚盆鼓、大锣、大钹、大甩锣等。

内台锣鼓

（土戏《红灯记》）

陈万林、陈时群记谱

由慢到快

格斗. ‖: 2/4 仓 丑 | 仓 丑 :‖ 斗斗斗 斗斗斗斗 | 仓 丑丑 | 仓丑丑 仓丑 |

‖: 仓丑丑 仓仓 :‖ 仓丑 仓丑 | 仓 娄娄 ‖: 3/4 仓丑丑 仓丑 仓 |

2/4 仓仓 丑仓 | 仓 娄 :‖ 仓丑 仓.个 | 龙冬 仓 | 仓.个 龙冬 | 仓 娄 |

仓丑 仓.个 | 龙冬 仓 | 冬仓 冬仓 | 龙冬 仓 | 3/4 仓 仓 冬冬 仓 |

2/4 仓 仓 冬 | 仓 娄 ‖: 仓 仓 | 仓.不 龙冬 | 仓.不 龙冬 | 仓 娄 :‖

3/4 仓丑 仓丑 仓 | 冬仓 冬仓 仓 | 2/4 (转快) 斗斗 斗斗斗斗 | 仓 仓 |

慢到快

仓 斗斗 | 3/4 仓仓 仓仓 | 2/4 仓 丑 | 仓 丑 | 仓丑 仓丑 | 仓 — |: 斗斗 尺 |

斗斗 仓 | 斗斗 尺斗 | 尺斗乙斗 仓 :| 斗斗斗 斗斗斗斗 | 仓 仓 | 仓 斗斗 |

2/4 仓仓 仓仓 | 2/4 仓 丑 | 仓 丑 | 仓丑 仓丑 | 仓 - | 斗斗斗斗 斗斗斗斗 |

仓 丑丑 |: 2/4 仓仓 仓仓 :| 2/4 仓 丑 | 仓 丑 | 仓丑 丑 | 仓 丑 | 仓 - |

|: 斗 斗斗 | 仓 仓 | 仓仓 仓 |1. 丑 0 :|2. 4/4 丑 - - - |: 斗 斗 仓 - | 仓 仓 尺 - :|

|: 斗斗 斗斗 仓 - :||: 斗 仓 斗 仓 | 斗斗 斗斗 仓 - :||: 斗斗 斗斗 斗 丑 |

斗 丑 仓 - :| 斗 仓 斗 仓 | 斗 丑 仓 - | 仓 仓 斗 仓 | 斗 斗 仓 - |

|: 3/4 仓. 不 龙冬 仓 | 仓仓 斗仓 :||: 仓. 不 龙冬 :| 仓仓 冬仓 :|

2/4 仓丑 仓丑 | 仓仓 冬 | 仓 - | 斗斗斗斗 斗斗斗斗 | 斗斗 斗 | 斗 仓 |

斗斗斗斗 斗斗斗斗 | 斗斗 斗 | 斗 仓 | 3/4 仓丑 龙冬 仓 | 2/4 仓丑 仓丑 |

龙冬 仓 |: 3/4 仓仓 仓仓 |1. 仓. 丑 龙冬 仓 :|2. 仓丑 仓丑 | 仓 娄 | 仓 仓 |

仓仓 仓 | 仓仓 仓 | 仓 - ||

（陈时群、陈万林记谱）

【过场锣鼓】 中速

（转快）

2/4 |: 娄娄娄 娄娄娄 | 仓仓仓 仓仓仓 :| 斗斗 斗斗斗斗 | 仓 仓 | 仓 丑丑 |

$\frac{3}{4}$ 仓仓 仓仓 | $\frac{2}{4}$ 仓丑 仓 | 仓丑 仓丑 | 仓丑. 0 | 仓丑 仓丑 | 仓 - ‖

（陈时群、陈万林记谱）

【接唱锣鼓】

$\frac{2}{4}$ 仓 娄娄 | 仓丑 娄仓 | 娄娄 仓.丑 | 娄仓 娄娄 | 仓 0 | （接唱略）

溜马锣鼓

（选自《四值功曹》）

陈时群、陈万林记谱

$\frac{2}{4}$ 0 0 | 斗 斗 | 仓 0 | 0 0 | （轻击）斗斗 斗斗 | 仓 仓 | 仓 乙丑 |
（念白）　（念白）

$\frac{3}{4}$ 仓仓 仓仓 | 仓丑 仓丑 | 仓. 娄 | 仓娄 仓娄 | 仓 0 ‖: 斗斗斗 斗斗 |

斗斗斗 斗斗 :‖ 1.2.3. 斗斗 斗 | 娄 仓 :‖ 4. 斗斗 斗 | 斗 仓.丑 | 仓 丑 |

仓 丑 | 仓0 仓0 | 仓丑 仓丑 | 打 打丑 | 仓丑 仓丑 | 仓 - |

仓 仓 | 仓 仓 | 仓仓 娄 | 仓 - | 斗斗斗 斗斗 | 仓 丑 |

‖: 仓丑 仓丑 :‖ 仓丑乙丑 仓仓 ‖: 仓丑 仓丑 :‖ 仓丑 丑 | 仓 仓 | 仓 0 ‖

土戏演出时舞台正中的表演区后置一案桌，并于案桌上方挂一幅神轴，乐队持大锣、大钹、大鼓、勾锣的演奏者位于舞台左侧。

四川傩戏音乐　四川傩戏的种类较多，其音乐、唱腔形态也多种多样，各具特色。有板腔体的；有单曲体的；也有只依锣鼓伴奏徒歌式的，唱腔有依生、旦、净、丑分行当的；也有依情绪分类的。不过，就其音乐特性，总体上可分为两大类。一类是“神歌腔”，或叫“傩腔”，它是“傩愿戏”、“阳戏”、“师道戏”(含端公戏)“庆坛”等的主要唱腔。尤其在正傩“请神”“开坛”等法事中采用此腔。另一类是采用四川灯戏的唱腔。这类曲调，主要用于“耍傩”“耍坛”的灯戏演出中。音乐伴奏，大体分为两类。一类有弦索乐器伴奏，另一类只是打击乐器伴奏。除以上两种基本腔调外，有的傩戏唱腔中，还吸收了川剧高腔的唱腔、板式和

锣鼓。

在诸种傩戏中，以“傩愿戏”、“傩坛戏”、“阳戏”等三种傩戏以及“庆坛”、梁山一带傩戏唱腔最具代表性。

傩愿戏流行在秀山县一带，是一种祈神冲傩的戏曲样式，唱腔以角色分类。有仙峰娘娘的〔仙峰调〕；开山大将唱的〔开山调〕；算命先生唱的〔算匠调〕；师娘子唱的〔师娘调〕。这些唱腔，大多以徵、商调式为主，羽调式次之，再次是宫调式。一般为四个音构成，徵调式为“5 6 1 2”商调式则为“2 3 5 6”。

傩愿戏的唱腔结构规整，旋律流畅，一般是由二或四句组成一个唱段，可反复演唱。例如：

仙峰调(一)

(《砍五瘟》仙峰小姐唱腔)

1＝A $\frac{2}{4}$

中速

蒋天录演唱
向菊瑛记谱

1·6 2 6 | 5 61· | 2 6 5 | 1 5 6 5 | 1 2 6 | 6 5·6 | 32 1 | 6 5· ‖

仙峰仙人 仙 峰 仙， 仙峰口内 冒 红(呵) 烟。

仙峰调(二)

(《砍五瘟》仙峰小姐唱腔)

1＝D $\frac{3}{4}$

中速

萧玉清演唱
向菊瑛记谱

5 3 5·6 | 3 53 0 | 2 35 | 6 3 0 | 353 3 3 | 3 23 5 |

左脚 离了 桃园 洞，(呵) 右脚登上 宝 山

2·3 5·6 | $\frac{3}{4}$ 3 5 3 2 | $\frac{2}{4}$ 2 23 5·2 | 363 0 | 3 5·3 |

(哪) 门。(哪) 桃园 的 洞内 乱 纷

5·3 2 | 535 2 5 | 35 2 | 2·3 5·6 | 35· 2 | 3 6 3 |

纷， 宝山门上 闹 沉 (呵) 沉。(也) 神 仙

23 5 0 | 2 35 | 6 3 0 | 3·4 34 5 | 5 5 3 |

不 走 凡 尘 路，(呵) 还 要 驾 动 五 色

2·3 5·6 | $\frac{3}{4}$ 3 5 3 2 ‖

(呀) 云。(哪)

仙峰调(三)

(《砍五瘟》仙峰小姐唱腔)

姚明高演唱
向菊瑛记谱

1 = ♭A
中速

2/4 5232 3211 | 13·2 6 | 2361 216 | 32326 16 | 361 616 |

正月 采花 无花 采，二月(呀)采花 花正 开， 三月 桃花

12·1 16 | 3/4 2235 535 32 126 | 2/4 3532 1211 | 3226 5 ‖

红似 火， 四月 荞(呵) 麦 架 上 (哪) 开。

开山调(一)

(《砍五瘟》开山大将唱腔)

蒋天录演唱
向菊瑛记谱

1 = C 2/4
中速稍快

5 i 6 i | 6 6 65 3 | 6·3 3 5 | 5 3 5 35 | 2·1 6 |

左 脚 出 了 桃 园(呀) 洞， 右 脚 踏 上 宝(哟)山(呀) 门。 (呀)

6 6 6i6i | 6i 65 65 3 | 55 53 2 1 | 3 5 65 | 3 216 | 6 - ‖

桃 园 洞 上 乱 纷(哟) 纷， 宝 山(哪) 门 上 闹 沉(娄) 沉。(哟)

开山调(二)

(《砍五瘟》开山大将唱腔)

姚明高演唱
向菊瑛记谱

1 = B 2/4

2 2 2 2 53 2 21 | 1 666 1666 | 6545 676 | 5 42 2 - ‖

一 出 桃 园 三尺(呢) 三，(呢 哎 哎) 反 手 就 把 洞(呵) 门 关。 (呢)

开山调(三)

(《砍五瘟》开山大将唱腔)

萧玉清演唱
向菊瑛记谱

1 = E 2/4
中速稍快

6 6 6 7 | 665 35 3 | 66 5 6 7 | 6·5 3235 | 3216 6 |

左 脚 离 了 桃园 洞，(呵) 右脚(呵)登 上 宝 山 门。

6 6 6 i 6 i | 6 6 5 5 3 | 3 3 5 6 i | 6.5 3 5 | 3 1 6 0 |

桃园洞内 乱纷纷，宝(呵)山门上 闹 沉(喽) 沉。

6 i 6 i | 6 6 6 5 3 5 3 | 3.5 6 i 6 i | 6.5 3 5 | 3 1 6 6 ‖

神仙不走 凡尘(喽)路， 还要驾动 五 色 云。

算匠调(一)

(《张三许愿》算命先生唱腔)

1 = ♭E $\frac{2}{4}$

蒋天录演唱
向菊瑛记谱

中速稍快

3.5 7 5 | 6 5 3 5 3 | 5.3 2 | 5.5 6 5 | 5 3 2 3 | 5 3 2 1 | 1 0 |

一算天上 有(呵)月 亮， 二算海中 有(呵)龙 王，

6 5 3 3 | 0 0 | 0 0 | 5 5 6 3 | 6 3 2 2 | $\frac{3}{4}$ 5 3 6 3 2 1 ‖

三算城隍 庙前 有小鬼， (呵) 四算关公 面前有(呵) 周 仓。 (也)

算匠调(二)

(《张三许愿》算命先生唱腔)

1 = G $\frac{2}{4}$

王少清演唱
向菊瑛记谱

中速稍快

3 5 7 5 | 7 3 5 | 7 5 | 1 1 2 1 | 2 1 6 2 | 1. 6 | 5 1 6 3 | 4 - ‖

一算天上 有月(呀)亮。(呵) 二算海上 有(呵)龙(呵)王。 (哪)

算匠调(三)

(《张三许愿》算命先生唱腔)

1 = G $\frac{2}{4}$

萧玉清演唱
向菊瑛记谱

中速

2 1 6 1 | 2 3 6 1 6 | 6 6 1 2 1 | 2 3 1 5 6 1 | 5 6 5 |

霜打梅花 半 空开， 前神去 了 后 (呵)神 (喽) 来，(也)

6 6 1 1 3 | 6 6.1 6 0 1 | 2 3 6 5 6 1 | 2 3 6 5 6 1 | 5 6 5 ‖

前头去的是 一堂鬼，(呵) 我 后头来的 是 (呵)正 (喽) 神。(哪)

师 娘 调(一)

(《师娘了愿》师娘唱腔)

1 = A $\frac{2}{4}$

中速

蒋天录演唱
向菊瑛记谱

师 师 娘 (也) 师 娘 穿 起 一 条 裙(罗) 二 条 (哟)

裙, 桃 红 李 白 杨 柳 青。(哪) 日 月 龙 凤 袄, 山 河 社 (哟)

稷 (哟) 裙。毛 延 寿(噢) 害 昭 君,(呵) 怀 抱 琵 琶 出 汉 (哟)

城,(哪) 风 爽 爽 雨 纷 纷, 雁 门 关 前 难 为(哟) 人。(呀)

(白)徒弟们也哎,红 粉 佳 人是 多 薄 命,(呵) 巧 言 (呀)

令 (呀) 色(呀)令 色 选 伊 (呀) 人。(哪)

师 娘 调(二)

(《师娘了愿》师娘唱腔)

1 = D

中速

蒋天录演唱
向菊瑛记谱

师 娘 (也) 头 戴 帽 身 穿 衣, 口 含 犀 牛 角 一(哟) 支,

口 含 犀 牛 角 一 号, 犀 牛 换 角 我 换 (哪) 身。(哪)

师 娘 调（三）

（《师娘了愿》师娘唱腔）

1＝D $\frac{2}{4}$

萧玉清演唱
向菊瑛记谱

中速

6 · 5 | 65 53 | 2 － | 5 2 2 2 | 5 2 5 | 3 · 2 2 2 |
师 师 （也） 师娘出门 把门关，免得牛儿

2 35 2 | 52 0 | 6 3 3 3 | 5 3 6 | 7 6 7 | 6 65 |
吃被 单。 师娘出门 把门关，免得牛儿吃

3 3 2 | 5 65 3 | 2 － ‖
被单。

土 地 调（一）

（《出土地》土地公唱腔）

1＝B

蒋天录演唱
向菊瑛记谱

$\frac{2}{4}$ i · 6 i 6 | $\frac{3}{4}$ i 6i 6 65 3 | 353 5 32 | $\frac{2}{4}$ 32 3 |
土地公来 土地（呀）公， 少年之时 讲（噢）
土地老来 土地（呀）老， 一身都遭 虫（噢）

6 5 3 | 32 1 ‖
威（呀） 风。
照[①]（呀） 了。

注①：照，意蛀空。

土 地 调（二）

（《出土地》土地公唱腔）

1＝E

姚明高演唱
向菊瑛记谱

稍快

$\frac{3}{4}$ i 6 6 6 6 6 65 3 32 | $\frac{2}{4}$ 6 6 3 5 523 | 566 532 | 2 － ‖
土地神来土地（呃） 神，（来） 四方门下耕 阳 春。（呃）

土 地 调（三）

（《出土地》土地公唱腔）

萧玉清演唱
向菊瑛记谱

1＝D 2/4
中速

6 i 6 6 i 6 | 6 i 6 5 3 | 6 i 6 6 4 6 | 5 i 6 7 5 6 | 3 2 |
太 阳出 来 红 彤 彤，照 见那凉山 土 地（哟） 公。

6 i 6 i 6 6 | 6 i 6 5 3 | 4．5 7 6 | 6．5 3 5 | 2．1 6 ‖
土 地婆来（呀）土 地 婆，年 少之时 穿 绫（哟）罗。

傩愿戏以打击乐器伴奏，乐器有大鼓、大锣、钹（头钹、二钹），于唱腔每段之间过场用。例如：

过 场 锣 鼓

蒋天录念谱
向菊瑛记谱

2/4 快速

冬 冬 | 光 冬冬 | 光 冬冬 | 光冬 光冬 | 光 冬 | 光 冬冬 |

光 冬 | 光 － | 冬冬 乙冬 | 光 － ‖

傩坛戏流行在南充地区、南部县一带，戏中常以某支曲牌为单位反复演唱，也有转换另一支曲牌的。它的唱腔基本上是当地的民歌、民间说唱和神歌腔（坛歌），唱腔的曲调多为五声徵调式，其结构形式也较简单，多为上下句式或四句式结构。演唱时用打击乐伴奏。例如：

骑上马儿去收瘟

（《牧童姑娘》牧童唱腔）

杜南楼演唱
彭昌明记谱

2/4

"卡冬 快儿" |:（弄．个 弄弄 | 仓．个 弄弄 | 仓仓 弄弄 | 仓．个 弄仓 | 弄仓 弄丑 |

仓．个 丑丑 | 仓丑 丑丑 | 仓．个 仓丑 | 丑仓 弄丑 | 仓 仓丑 | 仓丑 仓丑 |

仓．个 丑仓 | 弄仓 弄丑 | 仓丑 弄弄 | 仓丑个 仓丑 | 仓 0） |

56 5 3 | 56 53 | 5 6 5 3 | 21 2 | 2 3 2 1 | 6 1 6 |

正 月(儿) 又 是 正(来) 月 儿 正，(来) 骑 上 马 儿 去 收(侯儿)
二 月 里 来 二 月 八，(呀) 娘 娘 庙 里 把 香(侯儿)
三 月 里 来 三 月 八，(呀) 牛 王 会 上 敬 菩(侯儿)

5 5 | 6 6 4 | 6 1 6 | 5 5 ‖

瘟，(哟) 马 儿(喂) 去 收 (侯儿) 瘟。(呐)
插，(哟) 马 儿(喂) 把 香 (侯儿) 插。(呀)
萨，(哟) 马 儿(喂) 敬 菩 (侯儿) 萨。(呀)

天惶惶来地惶惶

（《土地告状》土地唱腔）

2/4

祝万林演唱
彭昌明记谱

(冬冬冬 壮壮 | 弄壮弄壮 弄丑壮 | 弄弄壮丑 弄0 弄弄 | 壮弄丑弄 壮) |

2 1 6 6 1 1 | 6 1 5 6 | 6 1 6 5 | 1 1 2 6 1 | 1 5 6 | 3 3 6 5 |

天(呐)惶 惶 来是 地 惶(呃) 惶，(呵 哈 哈) 告 状 土 地 走 忙(呃) 忙。(呵 哈 哈)

3 3 2 3 2 | 1 1 2 | 2 1 2 1 6 | 3 1 6 6 1 | 6 6 1 ‖: 3 3 6 5 :‖

告(哇)状 土 地 忙 忙(呃) 走，(哇 呵 哈 哈) 阆 州 出 了 个 孽 龙(呃) 王。(啊)

(锣 鼓 略) | 1 1 2 2 3 | 1 1 3 2 | 1 1 6 6 | 6 2 1 1 6 | 6 6 1 |

孽 龙 做 事 你 无 道 (哇) 理，(哟 嘀 嘀) 不 该 把 我 们 百 姓(罗)

2 1 6 5 | 2 1 1 6 2 | 3/4 1 1 3 2 1 1 0 | 2/4 2 1 1 6 1 6 1 | 6.6 1 |

欺。(呀 哈 哈) 我 要 到 灌 州 去 告(喂)你，(呀) 要 把 你 孽 龙 拿 来 活 剥(吖)

3 3 6 5 | (下 接 锣 鼓 略) ‖

皮。(呀 哈 哈)

一是英雄王伯党

（《亮路》掌坛师唱腔）

陈　群演唱
彭昌明记谱

2/4

（0 不弄冬 | 壮丑 壮丑 |: 壮丑 弄丑 :| 壮丑 壮丑 | 壮弄 丑弄 | 壮 0）|

（数板）

一是 英雄 王伯 党 二爷 拖刀 斩蔡 阳 三人 哭活 紫荆 树

四马 投唐 小秦 王 （从一唱到二十结束，中略） 二 十 八 宿

闹 昆（呐） 闹 昆 阳（呵）

门外打锣吹角是何人

（《耍傩傩》傩傩唱腔）

杜南楼演唱
彭昌明记谱

2/4

（|: 当当郎当 当当 :| 当当当 当当当 | 当当当当 当当 | 当 当）|

（齐）（哟 呵 哟 哟呵 呵 哟 呵 呵 哟呵 呵 哟 哟呵 呵）（傩）咦（坛）甲子乙丑 海中金（呐）

（傩）丙寅丁卯 炉中火（哇）

（快一倍）

门外 打锣 吹角 是 何 （哇） 人（啦哈 嘿嘿） 神门八字 开 呀 四季广招 财

（白）门 外 打 锣 吹 角 是 傩 （哇） 傩（哇哈 嘿嘿） 神门八字 开 呀 四季广招 财

庆 香 炉（哇） 喜 乐 神（哇）。

庆 香 炉（哇） 喜 乐 神（哇）。

何氏老者身穿黄

（《何氏老者》何氏唱腔）

杜南楼演唱
彭昌明记谱

何氏老者身穿（呐）黄，（呵）手提天灯（呐）走忙（啊）忙。（呵）脚踏五云起，（呀）来此降吉祥，灯照（哪）四方。

香烟缭绕达上（呵）苍，（呵）圣心无处（呵）不辉（呀）煌。（呵）然灯古佛到，（哇）邪祟走忙忙，灯照（哪）四方。

阳戏唱腔以人物或脚色行当分类，主要有〔皇生腔〕（用于帝王）〔丞相腔〕、〔大臣腔〕、〔武生腔〕、〔丑脚腔〕、〔小旦腔〕、〔大王腔〕（用于反派山大王一类角色）。板式一般有〔一流〕、〔一字〕、〔二流〕、〔散板〕等。

皇　生　腔

（《征东》皇帝唱腔）

陈德全演唱
唐胜华记谱

【一字】

小心已极开岁朝，殿上紧急把旨播。殿上紧急把旨播，催动寡人坐早朝。

丞相腔

（《征东》程咬金唱腔）

2/4

陈德全演唱
唐胜华记谱

开言容报那幼主，（嘿）我主你且听分（哪）明。（啦）

武旦腔

（《罗通扫北》骆螺公主唱腔）

4/4

陈德全演唱
唐胜华记谱

咱家今乃大报挂，报挂咱家摆战场。

取下金钗戴铁帽，脱了罗裙穿战袍。

老妪妪腔

（《蟒蛇记》刘四母唱腔）

2/4

陈德全演唱
唐胜华记谱

两旁站下施敬礼，（呀）听奴（哩）从头（嘛）说分明。（啦）

小旦腔

（《蟒蛇记》李夫人唱腔）

陈德全演唱
唐胜华记谱

【一字】

丫鬟腔

（《蟒蛇记》丫鬟唱腔）

陈德全演唱
唐胜华记谱

书童腔

（《蟒蛇记》书童唱腔）

陈德全演唱
唐胜华记谱

大王腔

（《征西》苏宝童唱腔）

陈德全演唱
唐胜华记谱

阳戏音乐以打击乐伴奏。乐队编制有大锣、大钹、鼓、镲、马锣、勾锣等。乐队由鼓师指挥，并兼作帮腔。其帮腔形式，常为结尾句帮衬。

阳戏的锣鼓曲牌，大多是混合演奏，主要用〔长路园〕和〔猛虎下山〕两首。例如：

【长路园】

马锣	$\frac{2}{4}$ ‖: XX 0	XX 0 :‖	X 0	X 0	XX 0X	0X 0	0X 0X	0X 0	‖: XX 0 :‖	0X 0	XX 0 ‖
大锣	$\frac{2}{4}$ ‖: 0 0	0 X :‖	0 0	0 X	0 0	0 X	X0 0	0 X	‖: 0 X :‖	0 X0	0 X ‖
钹	$\frac{2}{4}$ ‖: 0 XX	0 X :‖	X XXX	X X	0 XX0	XXX X	X0 X0	X0 0XX	‖: 0 X :‖	X0 0XX	0 X ‖
字谱	$\frac{2}{4}$ ‖: 灯灯 恰恰	灯灯 壮 :‖	灯 恰恰恰	灯 壮	灯灯 恰恰灯	恰恰灯 壮	壮灯 恰灯	恰灯 壮恰恰	‖: 灯灯 壮 :‖	恰灯 壮恰恰	灯灯 壮 ‖

【猛虎下山】

马锣	$\frac{2}{4}$ ‖: 0 X	X0 0 :‖	0 X	‖: 0X 0X :‖	0X 0	0X 0	XX 0 ‖
大锣	$\frac{2}{4}$ ‖: 0 0	0 X :‖	0 0	‖: X0 X0 :‖	X0 0X	0 X0	0 X ‖
钹	$\frac{2}{4}$ ‖: 0 0	0X X :‖	0 0	‖: X0 X0 :‖	X0 XX	X0 0XX	0 X ‖
字谱	$\frac{2}{4}$ ‖: 0 灯	灯恰 壮 :‖	0 灯	‖: 壮灯 壮灯 :‖	壮灯 恰灯	恰灯 壮恰恰	灯灯 壮 ‖

梁平傩戏唱腔选例：

头戴簪缨一点红

（《出二郎》二郎神［净］唱腔）

龙兴儒演唱
苏明星记谱

二郎神：〔诗〕头戴簪缨一点红，

万丈深潭降孽龙。

人人知吾水淹死，

传浪里面显神通。

吾，慧明大帝……（略）

（放“头子”）

吹 仙 风（呵） （弄0 弄壮） 得 见 了

（帮）祥 光 一 道 （呵）

【二流】

一（呀）刹 时 出现 了 瑞 气 千 条。 头 戴

顶 钻山 帽 二 龙 抢 宝。 身 穿 件 绛黄 蟒 腰 系

丝 绦， 脚 踩 双 粉皂 靴 仙 家 道 妙，手 执 着 三戟 刀

神鬼 难 逃。 灌 州 城 降孽 龙 威 名 不 小，

也 无 非（呀） 报 答 的 父 母 勤 劳。 将 身 儿 打坐

在 重 兴 古 庙，（帮）谁 不 知（呀） 鬼 谷 仙（哪） 代 乐 道 遥。（呵）

土 地 公

（《土地公》土地佬［丑］唱腔）

龙乾兴演唱
苏明星记谱

1 = ♭E $\frac{2}{4}$

土地公(呵)土地公，一口胡子白弄弄，白天拿来掸露水，

夜晚拿来掸蚊虫，(帮)妹(哪哟嗬嗬)掸蚊虫。(呵哈嗬)

怨爹妈把事做

《出勾愿》勾愿香倌［丑］唱腔）

田秉友演唱
苏明星记谱

$\frac{2}{4}$

中板、诙谐高亢

(帮)怨爹妈(呀呵)把事做，生下我

戴个脸壳。(呵呵)(唱)出世来人人笑

我，都笑我活象蕃芍。眼睛跳(白)耶！怕要惹祸，

哦！(帮)下红尘(哪呵)去看明白。(呵呵)

表　演

四川戏曲主要有川剧、四川灯戏、四川曲剧、四川傩戏、土戏和德格藏戏、安多藏戏、康巴藏戏、嘉戎藏戏等。其表演艺术既有鲜明的中华民族戏曲艺术的共同特征，又各自具有独特的艺术风格。

四川戏曲的表演艺术首推川剧，它程式完整，行当齐全，自成体系。川剧继承了唐宋古制、元曲南戏、特别是明清传奇曲本的脚色分类，严谨而细致，根据成规，行当一般分为生、旦、净、末、丑五行。但因川剧剧目繁多，人物形象极为丰富，为了使演出能充分表现剧中人物，所以，在每一行中，又作了进一步的分类。在表演艺术上，都各有自己的一套基本程式和技巧。

川剧和其他戏曲一样，有一整套从生活中提炼加工、夸张、美化，经过舞台实践逐渐形成的表演技法，其中包括各类行当脚色的表演技术，如"推衫子"、"登场"、"整鬓"、"跑马"、"行礼"、"排朝"等。川剧的表演，既重视传统程式的掌握运用，更强调依法度而不拘泥于法度，要求从特定环境、人物性格和剧情出发进行表演，不但强调演员的生活体验，也很注重表演技巧（包括基本功夫）的训练。"戏圣"康子林说，要做到"死学活用"。"死学，先要做到三通：通剧情、通人物、通技术，然后才能学得规矩，学得实在；活用，就是灵活的运用，融会贯通，切忌生搬硬套。"在长期的艺术实践中，川剧表演在人物形象塑造方面积累了丰富的经验，总结出了许多具有美学价值的戏理，艺诀。如表演上的"四要"（晓其事，知其人，明其理，通其情）；"三字经"（准、稳、美）；"外四合"（舞与容和，蹈与拍合，歌与声和，讲与节合）等。还有小生在面部表情上的"八法"（喜、怒、哀、乐、焦、急、愁、闷）；"四准"（瓜、丫、痴、呆）。旦脚眼睛表情的"二十四字"（惊诧惧怕、喜怒哀乐、忧恨羞媚、恋妒醉病、盼望骄藐、疯恶痴情）等。

独特的表演技巧、特别是川剧表演中的一些特殊艺术手段，它方法之多，技巧之精，令人叫绝。在川剧许多剧目中，为表现一个人受到突如其来的刺激，内心极度恐惧时的惊慌失色，或怒火填膺，愤恨难平时的情感，采用了在一刹那间变换面部色彩的"变脸"特技予以夸张；把人们在紧张思维或得意之际，不觉摇头晃脑这一生活形象，提炼成"动帽翅"或"耍翎子"等一整套表演；还有藏刀、打叉、钩壶、燃烛、变口条、梭台口、飞台口、踢慧眼、挂柱头、吊辫子、下矮桩、钻火圈、蹬剑出鞘、大刀走路、喝水还水等等特技表演，既能刻画特

定情景中人物的内心活动，又可通过令人惊奇的巧妙手段烘托戏剧气氛，增强舞台演出的艺术效果。如：《活捉石怀玉》中的石怀玉，在夜静更深之时，烛火熄了又燃，燃了又熄，以“燃烛”特技表现了石怀玉疑心生暗鬼的惊惧心情，又渲染了阴森恐怖的舞台气氛。

“一人双演”《会缘桥·老背少》中的两个角色，由一个演员通过化妆技巧，形体动作、眉眼指爪等表演，恰如其分地塑造出性别、年龄、性格完全不同的两个艺术形象。

“代角”也是川剧独特的一种表演技法，一个演员在同一剧中演一个角色，又“代演”另一个角色，透过角色之间不同的内心幻觉而产生不同的眼前视象。如《射雕》中，扮演花云的演员“代”演轿夫，通过演员嘴上时有时无的“小胡子”的变化，在少女耶律含嫣与其嫂嫂的眼中，便是两个不同的形象，没有胡子的轿夫，是耶律含嫣倾心思慕的花云，有胡子的“花云”，仍然是嫂嫂眼中的轿夫。从而揭示了耶律含嫣对花云倾心爱慕的微妙心理，达到出神入化的境界。此外，还有《许田射猎》中扮演曹操的演员“代”演捧旨官，《借尸报》中扮演窦玉姐的演员“代”演刽子手，《夕阳楼》扮演县官、差人、强盗的演员“代”演邻居，《焚香记》中扮演敫桂英的演员“代”演相府丫头等，代角是川剧表演的一种独特的浪漫主义手法，能产生强烈的艺术效果。

川剧表演与导演联系紧密，相辅相成，传统导演艺术蕴藏在一切剧目之中，只是旧时用“说戏”（也称“坐台子”）代替了导演之称。中华人民共和国建国前，艺人教戏，学戏，大多口传心授，一般都由老师（包括各行中的当家先生、鼓师、科班教师、掌教师等）口述“总讲”，解说剧情，带领念唱，并作示范动作，在长期的艺术实践中，形成了一套导演艺术的基本手法和舞台调度，如各种不同的“自报家门”，富有传奇色彩的“吼班程式”。运用广泛的“火功”（打烟火）等手段，这些程式套子是“说戏”者根据古时的生活，经过长期积累，多次提练加工组成，并溶于川剧艺术的表演之中。建国后，川剧开始建立导演制度，多由老艺人或中年演员兼任，近年来，为了振兴川剧，已重视和加强了导演人材的培训和提高。

四川戏曲中，还有以民间花灯歌舞为主体兼收并蓄其它戏曲表演手段的四川灯戏及从坐唱的四川曲艺发展形成的四川曲剧。

四川灯戏（包括各类灯戏、花灯戏、堂灯戏、踩堂戏等），原为农民庆贺丰收和春节时平地围灯边歌边舞的“跳灯”，后逐步发展为有故事情节的“灯戏”。四川灯戏表演，其基本格调是“二人合”式的，脚色行当主要为“花鼻子”（丑）、“幺妹子”（旦），有的花灯戏也有生、旦、净、丑等行当，但表演中以丑、旦最具特色，四川灯戏表演，舞蹈性强、动作幅度大，以幽默、诙谐、风趣、活泼，民间情趣浓郁见长。而表演的一个中心点，就是“跳”字，所以有“跳灯”、“蹦灯”、“踟灯”之说。它的基本步法是“十字步”、“占占步”、“矮桩步”、“花梆步”、“游台步”等，男女身段亦有固定程式。“花鼻子”头戴无顶草帽，手执蒲扇或折扇，反穿羊皮背心（褂子），脚穿草鞋，多用矮桩身法、鸭子步；“幺妹子”头包花帕（俗称包头妹），手执绸巾，身着花色大襟衣，基本身法多用“风摆柳”、“黄莺闪翅”、“怀中抱月”、“叮叮步”、“悠悠步”

等，动作秀气乖巧，活泼可爱。灯戏表演还有一个特点，就是能够广为吸收民间技艺为我所用，甚至连猴戏、皮影、木偶的身法也溶为自己的表演技巧。所以在民间有种说法："傀儡是爹，皮影是妈，猴戏是姊妹，庆坛是干爸爸。"建国后，四川灯戏表演有了进一步的发展，脚色行当已突破了一丑一旦的模式。表演上也吸收了一些歌舞、话剧以及其它戏曲剧种的程式和方法。

四川曲剧主要用清音曲剧和扬琴音乐演出。行当脚色由小生、小旦、小丑发展为生、旦、净、末、丑。演员大都来自原来的曲艺演员，他们发挥曲艺演唱行腔圆润，念白吐字清楚，以声情感人的优势，注意从生活和人物出发，学习运用戏曲、歌舞的表演身段，动作，但又不受传统程式的限制，故有较强的灵活性和浓郁的生活气息。

四川少数民族地方戏曲中的藏戏、土戏的表演，具有浓郁的民族艺术特色。德格藏戏，因起源德格土司家庙"更庆寺"，又是"央勒节"组成部分，有自己表演的仪式程序，演出前，先要举行烟祭和供神仪式，吹奏"九层吉祥调"，正戏开始，先由"婆罗门"介绍剧情，演出中要加演"汉兵舞"、"六长寿舞"，以调节演员换装或喘息的机会。演出结束，除了国王、大臣、比丘、王妃保持原装外，其余演员要换上喇嘛衣服，围成圆圈由婆罗门、国王唱一段吉祥调，以示终止。这种祭祀仪式的演出程序，确定了德格藏戏的表演形式，演员不分行当，是以角色的等级身分穿戴服装，动作和行腔，由于只依节拍伴奏，故表演节奏明快，加之在广场上演出，观众圆圈围观，演员边跳边舞，因此，动作幅度大，舞蹈性强。

安多藏戏的表演，糅进了藏戏舞蹈"弦子舞"、"踢踏舞"等，加之有弦乐伴奏，所以歌舞性更强，演出时，凡扮演妖魔鬼怪，狮子老虎等动物，均戴表示自己角色形象的面具，并模仿动物的动作，跳妖魔的舞蹈，同时，因藏戏过去多为寺庙活动，演员系庙中喇嘛，故演出前先要诵经，为观众祈祷吉祥，所以，带有一定的佛事成分。

土戏的表演程式，基本上脱胎于土家族的山歌、舞蹈和生活动作，常用的串花程式、靠山子、空山子、舞连盖以及丁字步、小碎步、耍绣球等，大多是由土家舞蹈大穿花、小穿花、鲤鱼跑滩、绣球舞和搓犁扣、编笆折、舞连盖等动作演化而来，因此，表演富有土家的民族特色。

四川傩戏是由傩舞、驱傩演化而来，由于它的主旨是求神冲傩，所以它的表演是夹在请神、还愿和庆坛的祭祀仪式进行的。四川傩戏的类型可分为三类：一是面具傩，二是开脸傩，三是法事成分较大的师道戏、端公戏。其中以面具傩最有代表。在酉阳、秀山一带流行的傩愿戏、阳戏（俗称鬼脸壳戏）有着一整套表演程式，很有特色。阳戏表演时，演员头顶面具、布包头、穿长褂、腰系带子。表演时步态动作幅度大，粗犷有力。角色创作是在跳跃中完成的。尤其是在一些征战戏中，有起霸、整束、练兵、开打等表演程式，加之刀枪把子短小秀丽（比一般戏的刀枪约小二分之一），因此，动作快而敏捷。开脸傩戏由于更多的吸收了川剧、花灯戏等表演程式，表演显得细腻、自然，而师道戏（含端公戏），庆坛一类法事活动

较强的傩戏形式，因其中有请神、祭祀、踏罡布斗等程序，动作步态有法事成分。在表演一些神的时候，更多的模仿神像的动态（如王灵官、二郎神等），而师道戏、端公戏的表演，则以指法见长，有七十二种指法变换之说。

与以上表演不尽相同的还有“傩坛戏”、“提阳戏”一类，傩坛戏、提阳戏的“天上三十二戏”是用提线木偶在一个特定的木偶表演区内完成的，它酷似提线木偶戏，而“地下三十二戏”，则由伶人戴面具表演，其基本特点类似面具戏，此种表演从演变的历史来看，犹如傀儡戏向演员表演的过渡形式。

综观四川地方戏曲的表演艺术，其中虽以川剧艺术最为完整，自成体系，但其它戏曲艺术种类的表演，也各具特色，散发出浓郁的乡土气息和民族风采。

脚色行当体制与沿革

川剧脚色行当体制与沿革　川剧的生、旦、净、末、丑脚色行当，是在发展过程中逐渐完善的。早期，川剧班社团体大都在农村演出，称为“草台班”。当时的脚色行当，一般分为生脚、旦脚、花脸（净）每行一人。生脚扮演男性人物，不开脸，不饰粉彩。扮演老者时加戴口条（髯口）。旦脚是包头，扮演各式女性，俗称“一把抓的包头”。花脸戴面具，或在脸上画花纹图案，同场脚色最多只有三个，先后兼演各种人物。花脸包括“丑”，也兼演旦脚。如《花鼓闹庙》中旦脚扮演花鼓婆，二花脸扮演二娘娘。又如《王婆骂鸡》中旦脚扮演奚家二，王婆由小花脸扮演。清代中叶至中华人民共和国成立前，川剧由农村逐渐进入城市，到城镇、会馆、寺庙、官衙、俱乐部演出。由于演出场所日趋固定，演出剧目不断增加，而原来的“草台班”也逐渐发展成为较大的戏班。为适应城市观众的需要，适应剧目的要求，脚色行当也随之丰富，川剧脚色行当由过去的丑、旦、花脸逐渐完善为生、旦、净、末、丑。又由于生存与竞争，戏班中各种帮、会也应运而生。旧时，戏班中生、旦、净、末、丑，加上衣箱与乐队，习称七会半人。计有（一）文昌会，包括生脚、老末脚、文小生、武小生、帕帕生等。（二）娘娘会，包括老旦、正旦、小旦、花旦、青衣旦、武旦等。（三）财神会，包括大花脸、二花脸等。（四）土地会，小花脸（丑）又称“三花脸”。（五）集贤会，又称“吉祥会”。场面，有打鼓匠、堂鼓匠、大锣匠、大钹匠、吹哥（吹奏乐器）、下手等。（六）如意会，管箱分大衣箱、二衣箱、四杂头、打杂市（杂箱）等。（七）得胜会，龙套吼班。观音会，系指催脚人，只算半会。建国以后，川剧脚色行当，仍继承传统旧制，分为生、旦、净、末、丑五行。

生行

正生：正生扮演帝王将相，文人学士等正面人物，以挂黑髯为主要标志，唱做并重。如《庆云宫》中的梁武帝，《长生殿》中的唐明皇，《和氏璧》中的蔺相如，《反徐州》中的徐达等。

红生：红生是画红脸的生脚，如《临江宴》中的关羽，《斩黄袍》中的赵匡胤等。

靠甲生脚：大都扮演武将一类人物，如《访白袍》中的薛仁贵，《盘肠战》中的罗通，《南阳关》中的伍云昭，《三尽忠》中的张士杰等。

老生：大都扮演衰老人物，注重唱做功夫，如《曹甫走雪》中的曹甫，《卖画劈门》中的白茂林，《龙凤剑》中的比干，《哭桃园》中的刘备等。

文小生：扮演角色非常广泛，上至帝王将相，下至书生秀才。如《黄袍记》中的西达太子，《黄金印》中的苏秦，《琵琶记》中的蔡伯喈，《红梅记》中的裴禹，《焚香记》中的王魁，《绣襦记》中的郑元和等。习惯上，有大小生、二小生之分。大小生即当家小生。

二小生一般在戏中承担角色的份量稍次于大小生，如《珍珠衫》中的陈商，《四会村》中的孙德富等。

武小生：武小生分长靠小生，扎长靠，穿靴，注重功架，如《红袍记》中的刘高，《盘河桥》中的赵云，《禹门关》中的杨八郎等。龙箭小生，穿龙箭、插翎子，一般扮演文武双全人物，注重身段，如《帝王珠》中的铁木耳，《八阵图》中的陆逊。短打小生，着紧身短装，穿薄底快靴，以翻打见长，如《盗冠袍》中的白菊花，《八蜡庙》中的黄天霸等。

娃娃生：娃娃生也称帕帕生，举止动作有孩童的稚气，童音。天真烂漫，活泼可爱，如《安安送米》中的安安，《香莲闯宫》中的冬哥，《三娘教子》中的倚儿等。

末：一般是指正生的次要角色。传统说法包括“老末”（戴二满，扮演老年人），“中末”（戴黑满，扮演中年人），均属配角人物。所谓“正生、副末”，是指末行多扮演挂髯的老年配角，其中奴仆、管家，下层人物居多，如《尚书问婿》中的王文，《二堂释放》中的吴吉，《红袍记·窦老送子》中的窦老，《北邙山》中的周襄王等。

旦行

闺门旦：闺门旦一般有名门闺秀与小家碧玉之分，都是青春少女，知书识理，举止风度端庄、文雅，一般是手执折扇。小家碧玉则是外形质朴，气度大方，活泼可爱。大家闺秀的戏如《幽闺记》中的王瑞兰，《御河桥》中的柯宝珠，《菱角配》中的菱角等。小家碧玉的戏如《金玩钗》中的姚小春，《琴房送灯》中的曾桂娟，《拾玉镯》中的孙玉姣等。

水墨旦：水墨旦扮演的人物能诗会画，有修养、有风度，别具一格，有大家闺秀之称，如《三击掌》中的王宝钏，《彩楼配》中的刘翠屏，《画梅花》中的杨云友，《赏夏》中的牛小姐等。

青衣旦：扮演端庄淑静，老成凝重，举止大方，能吃苦耐劳的人物。表演上多用水袖，如《琵琶记》中的赵五娘，《三孝记》中的庞氏，《红袍记》中的李三春等。

花旦：扮演性格直爽、大方、热情，步态轻盈，穿戴鲜艳的人物。如《御河桥》中的二奶奶，《阖宫欢庆》中的郗氏，《杀惜姣》中的阎惜姣等。

正旦：一般扮演有身分之妇女，表演稳重、端庄、大方、含蓄，举止素雅得体，如：《风筝误》中的柳氏，《龙凤剑》中的贾氏，《秦仲别家》中的朱秀英等。

奴旦：一般扮演聪明伶俐，天真活泼，直爽乖巧，机灵勇敢的丫头、使女，如《拷红》中的红娘，《摘红梅》中的昭霞，《花田错》中的春莺，《燕燕》中的燕燕等。

摇旦：扮演性格诙谐风趣，心直口快的人物。如《御河桥》中的宣母，《香罗帕》中的夫人，《绣襦记》中的妈娘等。

丑旦：扮演性格诙谐幽默、刁酸尖刻，惯于哗众取宠的人物。一般由男丑脚扮演，如《阖宫欢庆》中的黑女子，《强婚配》中的三个公主，《迎贤店》中的店婆，《王婆骂鸡》中的王婆等。

鬼狐旦：鬼狐旦的表演感情外露，性格娇、艳、媚，身段轻盈飘逸，有仙气，有的也具有妖气、鬼气，如《封三娘》中的封三娘，《幽会放裴》中的李慧娘，《芙蓉花仙》中的花仙等。

武旦：多扮演性格刚强，身段动作灵巧敏捷，精干洒脱，感情执著而又勇敢的女人，如《八仙飘海》中的鲤鱼仙子，《十字坡》中的孙二娘，《金山寺》中的白素贞等。

刀马旦：刀马旦能文善舞，性格刚强，豪爽，一般头戴帅盔，身扎大靠，脚穿女靴，如《采桑封宫》中的钟无颜，《穆桂英挂帅》中的穆桂英，《杨八姐盗刀》中的银花公主，《樊江关》中的樊梨花等。

老旦：老旦多扮演性格善良的老年妇女，如《岳母刺字》中的岳母，《钓金龟》中的康氏，《春花走雪》中的乳娘等。

烟花旦：烟花旦多扮演青楼女子，性格优柔贤淑，多愁善感，如《绣襦记》中的李亚仙，《杜十娘》中的杜十娘，《梁红玉》中的梁红玉等。

净行（习称花脸）

袍带花脸：袍带花脸或称大花脸，主要扮演地位显赫的帝王将相，或阴险狡诈的上层人物，一般穿官衣或蟒袍，挂玉带。如《青袍记》中的汉钟离，《大小宴》中的董卓，《射白鹿》中的曹操，《铡美案》中的包拯等。

靠甲花脸：多属武将之类，扎靠或穿长箭衣，讲究靠甲功，如《别姬》中的霸王，《三闯挡夏》中的张飞，《收黑氏》中的胡敬德等。

草鞋花脸：多扮演身具武功的英武义士，性格开朗或鲁莽暴躁，如《帝王珠》中的牛乃成，《大闹忠义堂》中的李逵，《木马驿》中的冲霄子等。

猫儿花脸：多演飞扬跋扈，奸刁狡滑的小人。其脸谱的特点是：不勾满整个脸，只画一圆饼，也称“二饼饼花脸”。如《放裴》中的廖进忠，《把宫搜诏》中的华歆，《三伐宋》中的宋康王等。

丑行

褶子丑：褶子丑扮演的角色，多属风流好色的公子哥儿，纨绔子弟之类的人物，如《胡琏闹钗》中的胡琏，《活捉三郎》中的张文远，《做文章》中的徐子元，《大佛寺》中的王文等。

襟襟丑：襟襟丑扮演的角色，多为差人、衙役、乞丐等，如《归正楼》中的邱元顺，《花子

骂相》中的孙小二,《黄沙渡》中的万安,《告贫》中的邱旺等。这类人物并不完全是反面人物,有的还有一定的正义感,他们还通过幽默风趣、嘻笑怒骂来揭露社会上一些不良现象。

袍带丑:包括穿蟒、靠、箭衣的人物,如《杨广逼宫》中的杨广,川剧的演法是《问病》时穿褶子,《逼宫》时才穿蟒袍。表演上,除用丑脚手法,还加上一些花脸动作,如《百寿图》中的程咬金,《春陵台》的宋康王等。

官衣丑:一般穿黑色或红色官衣,扮演封建士大夫之类人物,如《议剑·献剑》中的曹操,《赠绨袍》中的须贾,《坠马》中的罗德喜,《西川图》中的张松等。

方巾丑:多扮演寄人篱下,仰人鼻息,吹牛拍马,心怀诡计,想方设法谋害他人的谋士、书吏、刀笔、方士等类人物。涂白鼻梁,挂"丑三"(口条),头戴方巾,身穿褶子,腰系丝绦,如《战船图》中的蒋干,《玉支矶》中的师爷,《文武打》中的陈仲子,《请医》中的温得栋等。

烟子丑:一般扮演差役、平民,因过去常用铁锅底的"锅烟子"画黑眼圈,故称"烟子丑",如《金台将》中的侯三,《林丁犯夜》中的林丁,《拿虎》中的伍三等。

老丑:也称"老丑丑",一般扮演年龄较大、性格耿直,诙谐风趣的人物,各个阶层都有,如《秋江》中的艄翁,《仙鹤配》中的姜居正,《狼中义》中的医生等。他们的脸谱与一般画"猪腰子"、"豆腐干"不同,老丑要浓画老年人的皱纹。

武丑:川剧传统武戏较多,如《盗银壶》中的邱小乙,《顺天府》中的土行孙,《拦马》中的焦光普等。川居武丑,一般由武小生应工,不但要有武生的功夫,还要有丑脚的幽默风趣。

四川灯戏的脚色行当体制与沿革 四川灯戏是由民间花灯歌舞发展而来,在农村为庆贺丰收或春节期间自娱性的跳灯,还有马灯、彩船灯、牛灯、车车灯等的基础上衍变而成。它的脚色行当基本上是一丑一旦。中华人民共和国成立后逐渐增加了生脚、净脚行。但还是以丑、旦为主,生、净次之。丑(花鼻子)鼻梁正中画一方块白粉(豆腐干状)。头戴无顶草帽,反穿羊皮背心,脚穿草鞋或布鞋,手执蒲扇,常扮演滑稽可笑,天直无邪的喜剧人物,如《滚灯》中的皮金,《张浪子薅豆子》中的张浪子,《对花》中的牛哥,《鲤鱼哥哥招亲》中的鲤鱼哥哥等。旦(幺妹子)头包花帕,身穿花布大襟衣,手执花手巾或红绸,常演天真活泼,能歌善舞的女孩、丫头。常演的戏有《路遇》的幺妹子,《对花》的幺妹,《洞房花烛夜》的新娘等。另外,如《滚灯》的皮氏,《张浪子薅豆子》的母亲也以旦脚扮,但表演似泼辣旦和摇旦。生:常扮演父亲、公公、干部一类角色。衣着打扮,以角色身分而定,如《银河会》中婚姻介绍所的干部,《三婿祝寿》的公公等,其表演动作,基本上是套用丑脚的幽默风趣、滑稽可笑的身段步法。

四川藏戏的脚色行当体制 四川藏戏包括德格藏戏、安多藏戏、康巴藏戏和嘉戎藏戏。这四种藏戏虽然剧种不同,但在脚色体制上有共同的特点,一般均不分脚色行当,而是按藏族的社会总体结构,宗教观念和民间的习惯称呼,以人物身分划分。其等级观念十分强,脚色在形体动作、礼仪、对白用语时都有严格区别,如求见上一级人物,必须脱帽低头,

半躬腰，双眼视其足下，退下时，必须侧身退着走，用语得用敬语等来区别人物的尊卑贵贱。以安多藏戏为例：脚色可分为国王、大臣、僧侣、王妃、侍从、士兵、臣民、仙人、鬼怪和动物等十大类。这些脚色不仅年龄、穿戴不同，行腔和形体动作也有所区别。

四川藏戏的脚色分行有以下几种类型：

国王（藏语叫嘉波），中年或老年男演员扮演。头戴王冠，身穿君王服饰，举止文雅，用喉音行腔。形体动作庄重有力。扮演角色有《顿月顿珠》的国王巴拉瓦，《琼达与布秋》的木雅国王昂旺尼热，《诺桑法王》的国王诺钦等。

大臣（藏语叫伦波），文大臣，身穿大臣服，戴大臣冠饰，动作文雅，步态稳健。武大臣是武将打扮，身带佩剑，动作粗犷。在《诺桑法王》、《顿月顿珠》、《文成公主》等戏中均有文武大臣。

僧侣（藏语叫更登巴），这类角色包括喇嘛、札巴、卫士、咒师等。身着僧侣服饰，多具宗教色彩。如《牟尼赞普》的国师，《朗莎雯波》的喇嘛和一些传统藏戏中的咒师等。

王妃（藏语叫真姆）：年轻美貌，头戴珠翠，身着绫罗，面涂胭脂，动作纤细柔和。如《霍岭大战》的珠姆，《牟尼赞普》的甲珍等。

侍从（藏语叫夏西巴），侍从包括宫女，如国王、王妃的侍从或大臣的随行人员、侍者，这类角色身穿宫庭服装。动作与臣民角色差不多。

士兵（藏语叫玛米），着军服，带兵器，脚蹬马靴。如国王的门卫、武将的随从，出征士兵等。表演时，动作干练，灵巧，精神威武强悍。

臣民（藏语叫帮米），穿戴打扮与民间百姓日常穿戴一样。表演动作接近生活。

神仙（藏语叫拉德），男神仙戴白发，白胡须，身着黄色服饰，表演老练、滑稽。女神仙美貌温柔，善良温顺，形体动作不固定。

鬼怪（藏语叫都德），头戴表示角色形象特征的面具，身穿有猛兽或骷髅头等图案的衣服，皮肤画红色，动作杂乱。

动物（藏语叫索卡），头戴表示不同动物形象的面具，身穿皮套或披真动物皮及人造毛制作的动物衣服。表演时，模仿动物的声音、动作或在集体的动物舞中表演狮舞、孔雀舞、鹿舞等。

藏戏的表演有许多固定的程式动作。

眼法：主要以剧中人物的身分和情绪划分。人物身分不同，眼视的方位也不同。一般分三等次，用形象来比喻，好像一座山，上等人视其山顶，高高在上；中等人视其山腰；下等人视其山脚，显得低下。从情绪上又有喜、怒、哀、乐之分。

手势（藏语叫夏佳）：包括掌式和指法。掌式主要有：皈依三宝掌（贡丘升充叽夏佳）、祭祀掌（曲兴叽夏佳）、拯救掌（甲兴叽夏佳）、伏地掌（莎龙叽夏佳）、敬献掌（木尔碧夏佳）、庄重掌（严旦叽夏佳）、敬献哈达掌（朵达挺碧夏佳）、遮面掌（冬约碧夏佳）等。指法有：持莲指

法（斑真叽夏佳）、撒花指（美多托碧夏佳）、祭祀指（曲碧夏佳）、抚须指（斗支马日须碧夏佳）、听旨指（松严碧夏佳）、整装指（尖夺碧夏佳）、持金刚指（夺尔基羌碧夏佳）等。其中以单手置掌在胸前左右挥舞作交待事理的拯救掌和祭祀掌，及敬酒、领旨场面所用的祭祀指和听旨指在表演中用得最多，最普遍。

步法（藏语叫作当）：一般都按角色划分，如国王步、大臣步、王妃步等。安多藏戏中常见的有：乌鸦金刚步（普茹夺尔基作）、锁步（单作）、跳步（当穷）、缓步（依作）、士兵步（玛作）、马步（柢作）等。

同时还有从内地戏曲艺术中引进的：蝶步、慢步、十字步等。

乌鸦金刚步：行走时，两眼直视前方，脚手同边同行，内跨步行进，身体摆动大，形如一只乌鸦行走左右摆，路线交叉成“××”形，象金刚杆一样，故取名为乌鸦金刚步。在《松赞干布》一剧中松赞干布及大臣曾用此步法。

锁步：是安多藏戏中女角共用的一种台步，行走时，仿佛在脚上加了一道镣铐，两腿前后交叉，开步小，路线成一字形，近似内地戏曲的慢步，顾名思义，称为锁步。这种步法又有挺腹而行（夺作）和扭腰前行（举作）两种。前者显得傲慢、桀骜不驯，后者却温柔、可亲可敬。

四川傩戏的脚色行当体制　四川傩戏品种较多，其中以阳戏等戴面具表演最有特点，阳戏分生、旦、净、丑行。但所有脚色均以造型各异的木雕面具区分，木雕面具有正生：戴正生面具。扮演皇帝、丞相、文官等。如《杨家将》中八贤王、杨延昭等。武生：戴武将面具。扮演戏中武将。如《杨家将》中杨宗保，《薛仁贵征东》的薛仁贵，《薛丁山征西》的薛丁山等。大王：戴花脸面具，面具上端两角，分插野鸡翎子。常扮演山大王、番将头领一类角色。如《薛仁贵征东》中盖苏文，《薛丁山征西》的苏宝童，《沙陀救围》的山大王等。兵士：戴兵士面具，扮演各戏中兵士。小卒：戴画花脸的小卒面具，面具顶端的右上角插一根野鸡翎子。扮演戏中番邦兵丁。

此外尚有专用面具，如关公面具，用于关公戏。张飞面具专用于演张飞。包公面具用于包公戏。

阳戏女角化妆，不戴面具，常演角色有《穆柯寨》、《穆桂英挂帅》的穆桂英，《薛丁山征西》的樊梨花等。其他女将、女兵均以服饰道具指明身分。

表演身段和特技

捉蝶　俗称“耍水”，是传统川剧《别洞观景》中的一段表演。剧中白鳝仙姑以花旦应工，主要通过舞蹈身段表现情节和刻画人物的各种复杂感情。白鳝同哥哥夔龙久居深潭古

洞，感到寂寞无聊，于是辞别兄长，到人间观赏风光，乐而忘返。其中的扑蝶舞蹈，既再现了天真烂漫的少女情态，又显示了鳝鱼的特性。表演动作是：白鳝仙姑看见蝴蝶，惊喜；退走二、三步；拍手（不出声）赞美（“蝴蝶多美哟”！）比手势（“我要捉住蝴蝶”）；复向前走二、三步，准备捉蝶；弓腰；提左脚，伸右手（左手向后伸直），用大指和食指（余三指卷里）做捉状，前跨一步；再提右脚，伸左手（右手向后伸直），做捉状（怕被蝴蝶发现，又怕捉不到，心头又喜又急），再跨前一步；跳，双手分开，扑向前去；然后双手一抱，向胸前一收（双手合起），喜（表示已捉住了蝴蝶），微微喘气（因为心里太紧张）；慢慢的从手缝中窥视蝴蝶（看看在不在），未留意，手开蝶飞；注视飞舞的蝴蝶，看它逐渐飞远了，撒娇（“捉都捉到了，它又飞了，真可惜”），这段表演富有浓郁的生活气息，活泼欢快，优美。琼莲芳演此戏曾借鉴芭蕾舞，但不穿芭蕾舞鞋，只穿普通彩鞋跳脚尖舞。在全国戏剧界被誉之为“中国的芭蕾”。此剧常作为青少年旦脚演员学练基本功的剧目。



指法 又称百字韵，即有一百个程式。中华人民共和国成立后，川剧老艺人根据多年舞台实践，经过提炼、归纳、整理的表演程式之一，主要用于小生、小旦。这套指法将生活中的自然景象、动物植物、来去坐卧、军械道具等物件，用指法表现出来。川剧指法又分男、女两种，例如女指法“天”：即左右丁字步，三掉身（系女角亮相侧身必须姿式），左手背身后，右手一字指，内挽花从左侧肩画出，指向右前方的天，眼随手指看天。亦可反方向、或双手指天等（见图）。如《评雪辨踪》的吕蒙正，冒雪回窑时，念：“天呀天，你吹风就不要下雪。”而刘翠屏见丈夫冒雪归来，衣襟湿又单，心疼地忙把腰间罗裙解，也喊“天呀天，似这等数九寒天”，边喊边为丈夫把罗裙搭到他肩上，用手指寒天。“地”：左右丁字步，右手一字指，内挽花从左肩画出，指向右下方地下，眼随手动看地，左边动作时，方向相反。亦有双手内挽花一字指、抖动指等。地为天的对衬，常和天连用（见图）。如吕蒙正、刘翠屏夫妻在窑外“评雪”时，吕蒙正说：“你看这地上的好景致啊！”刘翠屏：“你看那天上的好景致啊！”吕蒙正：“嗯，我说路，你说山，我说地，你说天，实实令人有些疑惑。”此时两人都指天指地。“日”：左后丁字步，双手伸出拇指、中指（其它指拇弯曲），先手心向上，双手内挽花，手心向外，手指比圆形，眼眨动，头、眼慢慢转向左方，表示阳光刺眼。左边动作相同，方向相反。临场表演时，有时只仰头望天，两眼眨动即可（见图）。如《射雕》中耶律含嫣唱：“东方红日胭脂染”时，就用此身段。“月”：左后丁字步，侧身，双手伸拇指和食指（其它指拇弯曲），手心先向内，先从下腹向上端，双手再慢慢内挽花推出，表示玉兔东升。高过头，形容上空月亮，

眼、身随手定位。左边动作相同(见图)。又如《刁窗》中的钱玉莲唱:“月朗星稀,我只说继母追赶前来,却原来月影随身”。“夜”:右后丁字步,身微向左侧至右,左手背身后,右手内挽花平伸掌,掌心向下,右手从左向右慢慢摸出,同时左脚探索移步。右脚又上一步,右手背身后,左手平伸掌,掌心向下,从右至左慢慢摸出,同时右脚作探路状。左脚再上一步,双手向左方推出,摸向右方,脚作探路状,耳静听,眼是昏眼或警觉眼,随手左右(见图)。如《幽会》、《放裴》、《三岔口》的裴禹、李慧娘、任堂惠、刘利华等在戏中均用。“枪”:右后丁字步,侧身,双手从右腰前伸出一字指,外挽花成双手掌心相对,慢慢拉开距离,右手至颏前。食指尖形容枪尖,右手食指作枪尾,眼随手动。如《九龙屿》中张从娘与杨延昭对阵的持枪式。其它武戏均用。“刀”:右手用虎口握住刀柄,刀口向下。上右丁字步的同时,双手外挽花,右手一刀砍下,左手亮兰花掌,半蹲或站立式。“弓”:右后丁字步,侧身,双手云手,右手食指形容“箭”头,左手拇指、食指伸出,虎口微收,右手食指微弯作拉弓状,眼看左前方。如《桂英打雁》中穆桂英唱“开弓搭上雕翎箭”时用此身段。“剑”:左后丁字步,侧身,左手在左腰间半握拳,形容抓剑把。右手在剑把中把剑从鞘中拉出一半,形容拔剑的姿式,眼看前方。如《百花赠剑》的百花公主,《金山寺》中的白蛇等均用。“捶”:左后丁字步,侧身,左手伸掌在上腹处,右手握拳,外挽花在左手心上一捶。如《刁窗》中的钱玉莲唱:“行几步,好悲伤,宁死不嫁富家郎,行几步,好凄凉,捶胸顿足恨晚娘”中运用。“虎”:右后丁字步,侧身,双手作内画手,双手掌心相对,形容虎口(见图)。如《尼姑思凡》中色空唱到“伏虎罗汉恼着我”时运用。“鱼”:左后丁字步,侧身,双手左腰前,一字内挽花后双兰花手,右手紧贴左手掌,双手轻轻摆动,指尖向前(见图)。如《山伯送行》中梁山伯唱:“兄送贤弟到池塘,金鱼儿一双双。”英台接讲:“梁兄,你看那鱼儿游来游去,不肯远离,但愿你我弟兄,也能如鱼儿那般快乐。”等戏中均用。

推衫子　是川剧表演程式之一。根据中华人民共和国成立后研究整理新发现的文献资料,早在两百年前,清代乾隆、嘉庆、道光年间它就存在于戏曲舞台上。运用在起兵出征、升帐调兵或坐帐时,三军齐集校场,恭候将帅等场面。出征前对盔头甲胄、旗带靴鞋等做一番检查整理。由于生、旦、净、丑人物性格不尽相同,从而体现在具体动作上,幅度气势、精神状态,也随之相应变化,男、女角出手、出脚都有区别。如女角有握拳和凤头拳之分,掌有荷叶掌、兰花掌。男角握拳为龙头拳、虎爪掌。无论男、女推衫子,都有一套完整的程式。如女推衫子的出场;背向观众端靠快步出场到九龙口,左后丁字步,双画手,左手凤头拳略下垂,右手亮荷叶掌。整冠扎带:左后丁字步,双手剑指内挽花,整冠状(见图)。扎带,手心相对,双手绕几圈(由慢到快)作扎紧状。整袖:右后丁字步,左兰花手,右半握拳,同时内挽一圈,推向右方。左边相同(见图)。男推衫子的登场亮相:从上马门登场,右手插掌在左臂上,左手握拳,斜身走半圆场,到弓马桌旁,右手向右平伸亮掌,左手仍握拳。掌、拳分开。平肩、丁字步,左脚前脚尖点地。右脚后,抬头、挺胸、亮相。起步握拳:起左腿提

步，亮脚尖，左脚后跟先落地，上第一步左脚上右拳朝胸前摆动一下(见图)。上第二步，右脚上左拳又朝胸前摆动一下，上第三步仍同第一步，直到台口。竖掌退步：双手在台中岔掌竖掌，双手掌心向外，倒手、挽手、翻手、扬掌竖掌，双手的食指、中指摆动，右腿踢自己大靠子后面的凤尾，退步，退至第三步双手掌分开、膀平肩，左脚前丁字步定相(见图)。还有穿掌、下场等。在川剧《截江夺斗》的赵云，《太平仓》的花荣，《樊江关》的樊梨花，《桂英打雁》的穆桂英，《反五关》的黄飞虎，《盘肠战》的罗通，《芦花荡》的张飞等戏中，均根据剧情推全套衫子或推一半衫子，或双人推衫子。

翎子功　川剧表演技巧之一。在川剧舞台上，三军将帅、巾帼英豪，不少人在头盔上插两根长长雉尾即翎子，以示威风凛凛、潇洒秀丽。在舞台上有时把两根翎子屈绕握在手中，有时又把两根翎子含在口中，表示坚定刚毅的气概。有的演员，经过长期的舞台实践，积累创造了一整套耍翎子的表演技巧。如《凤仪亭》的吕布，愤恨董卓时，头上的两根翎子可一根动，一根不动。《八阵图》的陆逊，他被困八阵内，无计可施，这时翎子在头上连摆二十四个凤点头，以示人物焦急心情。《铁笼山》的铁木耳，运用翎子：一是左右手反掏翎，显示铁木耳的威武和决心；二是行军到一个山坡上，跑大圆场之后，左、右各一个大翎花，显示铁木耳急速行军中观察地形的举动；三是劫了杀场，显示他的得意和威风时用的偏风衔翎；他与杜后见礼遭到拒绝，愤怒之极时用的"冲天柱"翎子，紧接右手反掏翎，这几处的运用，都与铁木耳在特定环境中的内心活动相呼应。川剧翎子功有一套程式要领，如摆头抓翎：丁字步，身微倾，头从右向左一挽，将右翎尖甩至左方；右手伸掌向前，手心向右，头向右摆，紧接右手将翎反抓住，抬身；右手理翎尖，食指、中指夹住翎尖，无名指勾住翎子，四指伸开，右手移至右方亮相，眼看左，左手叉腰或扶剑把。左手抓翎和右手相同。再抓两根翎子时，两手同时动作。凤点头翎是身子站正，双手抱肘，头向后微扬，脖子梗劲，头往前点，使翎尖在前点地，梗劲用力抬头，同时将翎尖往后一带，再抬头，翎子在带、点的运动中，形成翎子在上空绕成圆形，最后倒向后面，继续凤点头，重复动作。如手持马鞭或手持军器等其它道具时，凤点头基本类似。绕车轮翎：用左脖子力量贯注头、项，将翎子从上到右，经前、左至右，又起，这样不停地运动使翎子像车轮一样地绕成圆圈。左额往后绕时，右额往前绕翎，经下，到后再绕，使双翎子分别在两边形成圆圈，轮番绕动。如《小宴》的吕布，《八阵图》的陆逊都运用此特技。过去不少武小生戏均有此功，其中以康子林表演为最佳。

跑马(趟马)　是川剧传统表演程式，舞台俗语称"耍马挽手"。因跑马是以鞭代马，表演时演员将马鞭上端的线环挽在无名指上，故称马挽手。跑马动作，模拟上马、下马、骑马、跑马、遛马等形体动作，跑马动作可单用，也有成套组合表演，特别是马童备马，他把马牵出马厩，端水浇马，用牙笏板当刷子刷马，踩平马垫子，搭在马鞍上，托马鞍，扣在马背上，撩蹬勒带、套辔头等备马程式，各个行当都或多或少的采用。如《八阵图》的陆逊，一马儿杀进鱼腹渡。《桂英打雁》的穆桂英讲到："上马如鹰下马鹞、一枝花，稳坐马鞍桥"，这个戏的孟良，也是勒住丝缰恨马慢，带箭双雁落马前。还有《双奇门》、《挑袍》、《战袁林》、《出北塞》等戏都有骑马、跑马、勒马、洗马等动作。下面列举女跑马中三个动作。执鞭亮相：右

手执鞭内画快步侧身从上场门出场，至九龙口，左后丁字步，即左手握拳，捏住缰绳，右手将鞭在右边举过头部(见图)，举鞭亮相；分鞭画手：左手从胸前画至左方挽花，亮荷叶掌，同时，马鞭由左朝下画至右上方，右脚绷向左脚前方，眼看右方，右脚落地后，左脚贴右，勾脚，走顺圆场，从右至左台口亮相(见图)；月牙鞭：原地一转身，左后丁字步，侧身，右手将鞭先向下一画，再将鞭举过头，横在头上，左手伸出接住鞭梢，鞭弯成月牙形，眼看左方(见图)。

褶子功　是川剧文武小生必学的三个功夫(指法、扇子、褶子)之一。小生戏中《柳荫记》的梁山伯，《红梅记》的裴禹，《彩楼记》的吕蒙正，《金印记》的苏秦，《盘贞认母》的徐元宰，《审吉平》的吉平，《焚香记》的王魁，《荆钗记》的王十朋，《白蛇传》的许仙，《打红台》的萧方等均穿褶子。他们的褶子颜色有红、黄、绿、白、黑(称上五色)，和紫、蓝、粉红、湖色、古铜(称下五色)。川剧褶子的表演有踢褶子、顶褶子、蹬褶子、勾褶子、掺褶子、捉蝶褶(见图)、掸褶(见图)等程式。有的已发展成特技。如《放裴》折戏中，当慧娘说她是鬼不是人时，裴禹大惊，踢前褶飞上椅子，又从椅上跳下时，运用前后飞褶。在黑夜外逃时，由于有人追赶，心慌、脚步乱，鞋跑掉，为寻找鞋子运用了前后风车褶子的程式，还运用了前后踢腿飞褶子(见图)、赶步提褶后飞褶、踢褶、含褶、转腿踢灯卷褶，躬身飞燕转褶等。撩褶：左腿抬起，顶起褶子前襟，左手兰花手撩起褶子前襟，落左脚，跨前门坎，右手将袖头搭起，同时上右脚，跨前门坎同时右手用袖头撩起褶子后襟，在撩后襟的同时，左脚一垫落右脚。右撩褶动作相同。踢褶：拂袖后身微前倾，左腿从前襟的左缝中吸起，绷脚面，贴住前巾左下方用力向上踢前襟，用左手接踢起的前襟，手心向上接住，右腿踢襟和左腿动作相同，方向相反，但在踢前襟时，如左腿踢，可用右手理住前襟右缝，右腿踢用左手理住前襟左缝。左右后勾褶：右前襟踢起搭在右肘后，落右脚，身右转，同时左脚后勾，贴住后襟左角，顺势用脚后跟向外勾，形成后襟飘起，左前襟踢来搭在左肘后，落左脚，身左转，同时右脚后勾起，贴住后襟右角，顺势用脚后跟向外勾，形成后襟飘起(见图)。

折扇　折扇是川剧表演中用途极为广泛的道具，如一把扇，扬起为鞭，挥动为剑，横吹为短笛，竖撑为船篙，平面展视看书画，双手捧擎当圣旨。从脚色来看又是各有各的扇法，生脚扇挡胸，旦脚扇腰胸，净脚扇过头，丑脚扇耳旁。在川剧《访友》中，梁山伯一见祝英台娘行打扮，不再是尼山同窗人时，惊诧之余，忙从袖中取出扇子遮面回避，揭示梁山伯敦厚朴实和迂腐的性格。《摘红梅》的裴禹，虽是红梅盛开季节，却手不离扇。《玉簪记》的潘必正，《琵琶记》的蔡伯喈，《焚香记》的王魁等都借助扇子有许多表演技巧。川剧折扇被称为文武小生表演必学的三大件之一。旦脚运用折扇的身段有卧鱼扇：右手执扇外画至右耳旁，虎口夹住扇轴，扇面向观众，左内画手指向左前方，同时右脚从左脚后慢慢向前滑去，上身朝后斜靠，腿下蹲，至右上腿与臀部接触后，形似一条鱼样稳住；波浪扇：扇打开，右手执扇，左手平扶扇边，双手反复微微抖动，一高一低朝前推出，眼随手动。另有遮阳扇(见图)、掸尘扇、扑蝶扇(见图)、遮羞扇、回翻反转扇(见图)、抛扇(见图)、接物扇、托腮扇等。

团扇　川剧旦脚表演程式之一。川剧花旦、奴旦运用团扇较多，有许多表演程式，如

《摘红梅》的昭霞，手执团扇念："小姐呼唤，口儿懒，心儿倦，昨夜东风吹落梅花片"的一段团扇舞姿，她运用了背扇、磨步平抖扇、蹲下接花扇等，真如梅花片片纷飞。《西厢记》的红娘，手执团扇唱到去花园焚香，实与老夫人求寿，团扇即比作香案，唱到小姐、张生互通信息时，团扇正好比作传书送柬之物。《花田写扇》的春莺，《春香闹学》的春香，她们均用团扇。团扇的表演身段有托盘(见图)、遮阳(见图)、远望、扑蝶、遮羞、摇扇穗(见图)、接物等。中华人民共和国成立后川剧艺人整理出一套团扇程式，丰富了川剧表演技巧，如遮阳扇：左后丁字步，侧身，左手衬腰，右手执扇，内画手作遮阳状。远望扇：左后丁字步，侧身，双脚微踮，左手背身后，右手执扇，内画到头顶，扇面向观众，穗下坠，眼望前方。扑蝶扇：双手轻轻内画，左后丁字步，右手执扇平端，左手兰花手，双手慢慢朝面前移动，上身微微前扑，同时扇、手一起扑地，双脚蹲下，眼随手到。

水袖　川剧水袖主要用于女角，除了加强表演美感，还可当扇子在角色扇风或打背躬时用，如扬起水袖遮住面部一侧，可以表示隔断了同台上其他角色的交流线。行礼，一手横扯另一只水袖，躬身施礼；以水袖遮面表示羞涩，愧悔，还可用袖掸拭衣鞋灰尘。激动时，抖动水袖表示厌恶、惊恐、气恼，掷袖表示震怒，抓袖表示急切，舞袖表示欢快，抱袖表示寒冷。由于水袖对表演至为重要，前辈艺人总结了一套水袖功，并概括为勾、冲、背、掸、甩、打、抛、抖等川剧常用水袖动作六十式。各式中均有许多身段造型，如"抛"，就有双抛双肩袖(见图)、内画双抛袖(见图)、上抛单抓袖(见图)等。不同的动作，表现不同的情绪，如冲袖：表示愤怒或不满时，将水袖用力抛向上方，垂直为二条线状，犹如瀑布样。在《打神》一剧中敫桂英怒打海神、牌子时就用此水袖。背袖：将水袖抓在手里，垂下一角，双手背身后，慢步缓行，多用于下场，也可用于徘徊沉思，也可双手交握背向观众。近年来水袖已发展为系列的水袖功，用于角色的表演，如《王熙凤》中王熙凤、尤二姐，《杀狗》中焦氏等均运用水袖来加强表演。

手巾　川剧舞台上很多旦脚表演时借助于手巾，巧妙地表达各种人物的思想感情，如《拾玉镯》中的孙玉姣，见傅朋有心失落玉镯，先用手巾假意失落遮掩玉镯，然后再俯身拾起，揭示了闺中少女的羞涩之情。《射雕》中的耶律含嫣，与花荣一见钟情，毅然投巾于他，表示求爱。有的手巾，还发展成表演特技。由于手巾在舞台上作用很大，所以川剧艺术家把它的动作发展出很多程式套路，如：将手巾从背后向前抛掷，接住，表示欢乐(见图)。遮羞时左后丁字步，右手将手巾抛向左方，左手接巾，再双手拉手巾角，眼看右下方，遮住左边脸部，低头向右侧，或口含手巾(见图)表示羞涩。在捉蝶时，右后丁字步(左边也一样)半蹲，同时双手理开手巾，眼看站在花上的蝴蝶，轻移莲步躬身上前(脚尖先下地)(见图)，一步、两步，走到第三步时，将手巾往花上(地上)一放，表示盖住了蝴蝶，高兴地拍手，然后用双手捏着手巾两角，轻轻一揭，眼看天上，表示蝴蝶飞了。手巾特技，用特制八角巾一块，用手指顶着手巾中间，在空中旋转，旋转到一定的时候，忽然掷向上空，乘手巾在上旋转时，演员可根据剧情需要，转身一圈，或作向台上其他角色交换眼色等身段动作后，再接手巾。如《金莲调叔》中的潘金莲就用此技。

川剧指法

天

地

日

月

夜

虎

鱼

画手内挽花


双竖掌退步


推衫子:起步


抬腿推掌


跑马(趟马)执鞭亮相


分鞭画手


月牙鞭


整　袖


女角整冠


托盘扇



遮阳扇



摇扇穗



抛　扇



遮阳扇



扑蝶扇



回翻反转扇



后抛巾



扑蝶巾



含　巾



内画双抛袖



双抛双肩袖



上抛单抓袖



捉蝶褶



飞褶



后撣褶



后勾褶

变脸　川剧表演特技之一。根据剧情发展和人物心理的特殊需要而运用的一种独特的艺术表现手段。常见变脸有四种：一、吹灰变脸，又叫“大变脸”或“全变脸”。《活捉子都》中，当子都暗害了颍考叔后，惊恐之下，脸突然变黑（把藏于手心的黑灰吹在自己脸上或把早已藏好的灰包拿出打开抹或吹在脸上）。二、抹色变脸。演员把变脸所需的颜色藏于手上或眉中、鼻下，在剧情需要时，敏捷地抹在脸上。《东窗修本》中，当秦桧处于恍惚的精神状态下，被幻觉中出现的岳飞虚击一记，跌倒在地上，演员乘势把脸一抹，使双眉与上唇的黑墨揉成灰黑色脸，表现出秦桧丧魂落魄的心理状态。抹色变脸有大小之分，《断桥》中的青儿突见许仙时在“三追三赶”中是大变脸。《闹齐庭》中的公子昭在登位接印时，在他俊扮的小生脸上突然出现一块“豆腐干”，这种局部变脸为小变脸。三、扯容变脸（见图）。《金山寺》中的铙钵，转眼间就变出红、绿、蓝、黑等各种色彩的脸谱，表示喜、怒、哀、乐的神情。此外还有运气变脸。早年间，川剧生脚演员基本不化妆，演员们为能表现某些人物的特定情绪，便运用气功表现红脸或被惊吓得刷白的脸。川剧著名演员彭泗洪，扮演《空城



扯　容　变　脸

计》中诸葛亮，当琴童报司马懿大兵退去时，他运用气功，使脸由红变白再转青，显示了诸葛亮佯作镇定，内心恐惧的情态。

变脸的色彩与表现人物的心绪相关联。如《断桥》中的青儿，突然看见无情无义的许仙，一下变成大红脸，展示出气愤之极的心境。当小青要去追赶无义人许仙时，而白素贞偏偏不准去，小青叫她撒手，她却一而再、再而三地护着许仙。这时小青只气得长“哼”一声，顿时变成一张青色脸。展示了小青把脸都气得发青了的形态。

变髯口　川剧特技之一，可变长、变短、变颜色。如《受禅台》的刘协，眼见将失去汉室江山御玺，他又无力保住，心情焦急惊恐，刹那间麻胡须（即黪髯）一下子变成银须。《火烧濮阳》的曹操，《火烧绵山》的介子推，他们被火围住，长长的乌黑须，在“一把烟火”后变成中短须。变髯口的变法，大都是把要变的髯口先挂上，在打烟火中，做舞袖、翻滚等动作时，敏捷地拿掉外露的髯口（如麻变白，则拿掉挂在白胡子面上的麻胡子，现出里面的银白胡须）。

滚地换装　川剧《白蛇传》的王道灵，为跟踪白素贞和小青，须把癞蛤蟆的本相掩藏起来（即要改形换貌）。于是在跟踪途中就地一滚，待再翻身起来时，一个穿着“青打衣”光着头的癞蛤蟆，陡地变成头戴“斗篷巾”、身着道帔的老道士了。此特技为王永昌所创造。其变换法是先把折叠式“斗篷巾”和“白丑三”（胡须）揣在青打衣内，道帔预先铺在舞台上，当癞蛤蟆口念“一变二变，道士出现”时，就地一滚，顺势穿起道帔，转身还未面向观众时就戴上胡须与斗篷巾，折身亮相，就完全是一副道家模样了。王永昌处理这一特技时，定位准确，穿换机敏，有良好的舞台效果。



踢蜡台　川剧折戏特技之一。当裴生听慧娘说，她已被平章老贼所杀，她不是人，而是鬼的时候，裴生大惊失色，为看究竟，他左手执蜡台，右手遮住烛光，蹑手蹑脚地上前察看。他左脚独立，翘起右脚，并把蜡台放在右脚掌上，双手执飘带，上身面向观众仔细观察，突然一惊，脚掌向空中一抬，蜡台被抛在半空（见图），裴生一把接住，蜡烛还在燃烧。

喝水还水　传统川剧《时迁偷鸡》中的特技。时迁为了逗弄店家，把送来满满的一碗水，咕咕喝干之后，当着店家面还故意把碗翻转去，以示滴水无存，店家见水已干就向时迁讨要水钱，时迁说没有喝那臭水，给什么钱？店家狡黠地说，既没有喝，那就把水还来。时迁故作为难地摇晃着碗，水花从碗中浪起，店家讶然自问，这水又是从哪里来的？其实时迁在把碗口翻过来用舌舔时，喝入口中的水便还于碗里。

点蜡烛　是传统川剧《活捉石怀玉》、《活捉王魁》中的特技。蜡烛熄灭了，演员忙用手去遮住，显出一种防风的姿态，慢慢地蜡烛又从手指缝中闪出火光来。亮了又熄、熄了又亮，以此特技来创造一种特定环境的恐怖气氛，表现石怀玉、王魁的疑惧心情。蜡烛熄而亮有两种方式：一是演员手指缝中央夹着火柴头，蜡烛熄了，烛头还有余烬，用手遮风时，火柴头借烛尖余烬燃起，这火又燃起来了。二是蜡烛用金属筒制成，蜡烛燃烧亮点下沉，则是烛光熄灭，亮点上升则是熄而复燃。上升与下降皆由烛台边的弹簧制控，表演时运用方便。

钩壶　是川剧《佛首桔・盗银壶》中的特技。侠盗邱小乙与杨元师打赌，能在众目睽睽之下盗走银壶。邱小乙躲在高处，用细绳将短竹竿串连起的钩，松软软地拿在手中，向它处丢一石块，引起响声，转移众人的注意力，乘机钩走银壶。这一特技始于曹俊臣，以后万鹤林、李侠林等人继承演出。

钻箱子　是传统川剧中的特技。舞台上搁置长约一百厘米、宽约七十厘米、高约一百厘米的木箱。钻箱演员飞身跃至箱边，箱盖自行打开；待演员飞身纵入箱内，箱盖随即盖上。川剧《香罗帕》、《十美图》等戏运用这一特技。

骗马过椅　是川剧演员曹俊臣在《放裴》一剧中所创造的特技。当裴禹唱到“待我闪过月墙”一句，彼时台中搁置一把高竹椅，(假定是一垛月墙)演员一个“高骗马”飞身高跃，纵过台中竹椅。

睡椅子　是传统川剧《拦马》中的特技。焦光普打睡门边，头和脚睡在两把高低相等有一定距离的竹椅上，整个腰肢部位没有支撑点，然而躺睡得稳稳当当，还要在躺睡中作左、右翻身转换位置，一伸一曲的打鼾提气动作，椅不偏倒、不移位以见功力。

挂柱头　是川剧《白蛇传・金山寺》中的特技。白素贞脚挂舞台的柱头上(万年台)。用一支手抓住柱头上的铁钉，身姿前倾，像“顺风旗”斜飘。对许仙作哀婉的呼喊状；当小青受法海的青龙禅杖所压，痛苦困熬，白素贞又身姿向下斜倾作关切状，形姿优美，情态感人。

吊辫子　是川剧《白蛇传・扯符吊打》中的特技。白素贞痛恨王道灵挑拨夫妻关系不和，命小青将他抓来吊起。王道灵整个头周围剃去头发，顶端不剃，留一小辫(用酒将头发根浸透，再用气功)。梁上放下长绳扎住小辫拉起悬空，小青挥动竹竿猛抽，王道灵在空中作“寒鸦浮水”、“倒挂金钩”、“平伸旋转”等动作。这一特技“九根毛”(黄九林)等人表演得轻灵得体。

藏刀　是川剧《打红台・萧方杀船》中的特技。水盗萧方见庚娘貌美，急欲杀夫夺妻，当金大用刚跳上跳板，他便迫不及待地亮出钢刀，不料被对方觉察，又忙将杀人凶器秘藏贴身处，金大用虽几次搜身，也未搜着。这藏刀的特技，对于突出萧方惯盗习性和狡猾性格极有表现力。著名武生彭海清，运用藏刀特技很见功力。贺剑虹、蓝光临、魏发祥等人继承了此特技。

踢慧眼　是川剧《白蛇传·金山寺》中的特技。法海命护法韦陀去降伏白素贞与小青。当韦陀领受法旨后，便念道："待吾睁开慧眼一观"。即抬起右脚踢向额头，不偏不倚，额中一只金灿灿的慧眼闪跃在两眉之间。踢慧眼始创于"三庆会"康子林，以后相继沿用至今。（见图）



梭台口　是川剧《白蛇传·断桥》中的特技。小青抓住许仙，恨不得生啖其肉，白素贞见此情景甚感不妙，扑向台口分开两人。小青很为不平，一声怒吼，白素贞立脚未稳，闻声惊怵，双脚滑落台边，整个身躯直往下梭，过去万年台甚高，下梭时使观众甚为惊恐，正当观众担心之时，白顺势反身一个"倒滚毛"翻上舞台。梭台口这一特技在川剧《杀狗》等戏中都曾运用。阳友鹤、杨云凤、陈丽容等运用这一特技非常精彩。

吐獠牙　"吐獠牙"是将长过寸半的野猪牙含在口中，当剧情需要时，则露出獠牙，配合身段、表情，以显其凶恶、狰狞的面目。泸州川剧老艺人谢鹏飞在扮演《白蛇传》中青儿，《九龙屿》中余化龙等角色时，都用此技巧。会吐獠牙的艺人为数不多，如谢明华也只能吐两颗，而谢鹏飞却可以吐四颗。演出时，事先将獠牙包在嘴里，一露凶相时，獠牙即竖立口边，运转自如。泸州市川剧团、纳溪县川剧团中年演员陈明威、夏昭武学得此技，在扮演《飞云剑》中陈仓老魔及其他剧中凶神妖怪时用过。因形象恐怖故承传甚少。

上高竿　川剧"上高竿"，即将楠竹高竿立于台上，顶端系一套环（用牛皮或麻绳制成）。表演者在竿上爬上滑下，翻墙越脊，寻觅路径。有时脚绞住竹竿，将身子定在竿上，四下张望，有时把头朝下，急速滑至底部戛然而止，或将一支脚颈套在环内，另一支脚蹬住竹竿，全身展开亮相。在《盗冠袍》、《金山寺》等戏中使用。泸州"志字科班"科生帅志华擅长此技。

打叉滚叉　川剧《目连传》中特技。打叉分"锁喉叉"、"钉门神"。"锁喉叉"挨叉者头部略为后仰，喉部前突，打叉者向其发叉，穿过喉结前端边缘钉在预定目标上。"钉门神"，挨叉者固定在一个地方，一点不动，打叉者向其头部、两肩、双肋下、胯下发叉。"滚五叉"是打叉者向滚叉者的头部、左右耳旁、双肋下连发五叉，每发一叉，滚叉者必须有个姿态动作，如"窜毛落地"、"飞崩子滚翻"等。滚五叉必须事先固定方位，与下手配合默契。

"打假叉"是一种打趣逗乐性的叉技。叉手突然将纸糊的叉，向台下观众打去，观众惊骇躲闪，当观众发觉，此系纸叉虚惊一场，但却兴趣盎然。此技精彩有趣，新编水浒故事《三打祝家庄》也相继沿用。

砍五刀 用五把菜刀，分别砍在被砍人的头顶、头的两侧、两边耳垂下，或被砍人将莴笋、白葱头或红萝卜含在嘴上，刀手连砍几刀，一节一节的砍去，直至唇边但不伤肌肤。在川剧《目连传》中运用此技。谢鹏飞所用的叉、尖刀、菜刀现均有实物和照片。

四方绳 川剧在《四望亭·捉猴》一折戏中，用四根绳子架成“井”字形，在剧场内的柱子上拴牢，两绳间隔约两米，“井”字交叉处，一般位于包厢上空。演员饰猴子，攀椽于“四方绳”之上，倒立、滚翻，或失手倒悬，使仰观者瞠目结舌，或凌空飞越，让在坐者吊胆提心。泸州“志字科班”科生赖志侯擅长此技，有“活猴子”之美誉。

走大绳 在戏台两柱间，拴一棕绳或麻绳。角色在绳上表演，或腾空跳跃，或左右摆浪，时而“金鸡独立”纹丝不动，时而疾步行走如履平地。在《水擒白玉堂》一剧中有此特技。川剧“志字科班”科生刘志湘擅长此技。

拔钉 川剧《金山寺》和其它武戏中常用的技巧。被追赶者跑至舞台边，双手抱住台柱，利用臂力、腰力、腹肌力使身体悬空，猛地平伸两腿亮相，似钉钉木，所以叫“拔钉”。泸州纳溪县川剧团谢凤侠在《白蛇传》中饰白蛇，当青狮铙钵追赶甚急时，即顿脚腾空而起，“拔钉”于台柱之上。随着万年台的拆毁，此技已难在现代剧场内再现。

倒标火圈 俗称“标火圈”，又叫“钻火圈”。通常皆是双手在前，两腿在后，从熊熊烈火中顺标钻过去，接着一个滚翻起立，而“倒标火圈”即是紧接顺标落地之后，两臂一弹，借助腰力和臂力，使双脚朝前，双手在后，又从火圈中倒标出来。泸州纳溪县川剧团谢凤侠在《金山寺》中饰白蛇，常用此技。

血泪 在一些戏中，角色哭到伤心处，眼里要哭出血泪。这血泪是事先用中药“银珠”点于眼侧，伴汇泪水流出，犹如血泪。川剧《哭桃园》一剧，胡春甫饰张飞，在“三哭”中即用此技。

飞台口 宜宾地区川剧团著名武生潘旭初(艺名小燕子)，在《双旗门》中饰洪锦，当被龙吉公主“三追三赶”时，他能结合剧情，以“银燕穿帘”的雄姿飞下台口两丈多远，然后一个箭步又踩在观众头上纵上一丈多高的万年台(他利用台下站满观众的优势，助他一臂之力)，轻松自如、敏捷利落，三、四十年代轰动一时，“小燕子”因而得名。

甩水发 男女角色均可用。在川剧《跪门》、《水牢摸印》、《杀狗惊妻》中均用。一般用于角色激动、惶恐之时，突出紧张气氛。演员运用头顶和颈部的冲力与巧劲带动水发，用法程式，是川剧的“四功五法”之一。使用水发前，先将少许菜油和水打湿水发到适度，在甩时才能作到干脆、利落、漂亮。传统的甩发有七字诀：梗、扬、带、闪、盘、旋、冲。在技巧上有前、后、左、右绕，围身绕，盘花绕，空中绕，龙摆尾等。

倒硬人 在川剧中，男女角色均用，如《绣襦记》中“曲江打子”的郑元和；《八阵图》中武生陆逊；《禹门关》中杨八郎；《杀狗惊妻》中焦氏；《白蛇传》“板楼”中的许仙均用倒硬人特技。它的要领是准备倒下时，要把全身稳住，头、腰要用力绷直，双手紧靠双腿，身往后

倾，但在要落地的瞬间，头、颈向胸前靠，不能伤着头部，落地要轻，好似一硬物倒地。

剧 目 选 例

打神　川剧传统戏《焚香记》中一折，旦脚应工，唱做并重。打神是全剧的最高潮。全剧的表演将人物由盼望到绝望的悲怆怨恨，充分地表现出来。敫桂英一出场，手执信香、头披水发、步履艰难，把王魁负义，一纸休书对她造成的深重痛苦和她对自己误寄终身的悔恨，溢于步态眼神之间。她以极其忿懑的心情合着锣鼓〔单捶〕手指向外一抖，切齿地叫出"王魁——贼呀！"倾泻了对王魁的刻骨仇恨。



一进庙门，敫桂英即刻高举双手扑向海神，一口气将满腹的苦楚以及寄希望于神灵的心情哭诉出来。诉罢冤屈，但见海神无语，桂英凄苦地质问海神："你聋了？你哑了？"转身见一旁站立的牌子，心中又燃起一线希望，忙向牌子倾诉衷肠，但同样得不到回答，希望破灭，于是怒目圆睁，对着牌子说道："牌子哥，牌子哥，难道你也聋了？你也哑了不成？"接着挥动水袖，打牌子两耳光，起腿，独脚转圆圈，踢风带，用右蹁腿蹬倒牌子，自己亦侧身倒地。稍停，她又对一旁的皂隶，快慢有致地哭诉她无端被王魁休去的冤屈。见皂隶也不理睬她，怒气顿生，甩动水袖、水发，打掉支撑皂隶手中的道板，皂隶顿时倒地，桂英也气昏倒地。这时被打倒的牌子和皂隶起身之后，采用木偶式和灯影的身姿，各自进行诙谐逗趣的表演和演唱，最后采用木偶、灯影的身段，摇摇晃晃地退场。此处泥塑"人"化的表演，从节奏和情绪上来了一个大的转折，以喜衬悲，为最后的悲剧高潮作了有力的铺垫。

敫桂英慢慢起身后，深感叫天天不应，问神神不灵，又见海神时，怒火中烧。"看起来是海神无理，是与非他全然不提……"于是急剧地甩动水袖、水发，咬牙切齿地说道："非其神而继其鬼"。然后采用动作大而激烈的台步，加之水袖翻飞，有力地展示了人物的反抗情绪。紧接着双手从头顶盖将下来，成"一柱香"的身段，微耸肩、对眼，左右斜视，一声叹息，"看将来尽都是虚"。接着甩水发，挽起右手水袖，快步上前抓起蜡台，向海神砸去，一个懒翻身，昏厥倒地，背靠神桌前。"只听得雁声天际，嘹嘹呖呖好惨凄……"桂英回顾往昔，沉浸在无限的凄苦之中，然后慢慢抬头望天，"皇天啊！万般皆灰"。接着字字如血地道出："……到不如将身作鬼，视死如归。"在"怕只怕天不容你"的帮腔声中，解风带、亮相，在阴

锣鼓声中占占步后退，万般悲愤集于一瞬，风带往横梁上一抛挂上，在海神面前结束了自己的生命。

《打神》多年来为各流派的保留剧目。其中周(慕莲)派以其表演细腻传神的特色，别具一格，胡漱芳以其对人物深刻的体验，动人的表演塑造了敫桂英这一艺术形象。1959年中国川剧团出访波兰、捷克斯洛伐克、德意志民主共和国、保加利亚四国演出时，此剧获得高度评价和赞赏。旦脚演员阳友鹤、杨云凤、邓先树等都把此剧作为自己的保留剧目。近年来，各地中青年演员在该剧的表演中，利用自己扎实的基本功，在打牌子、皂隶、海神时，还分别运用倒硬人、转体三百六十度倒硬人、飞桌子、吊毛翻下等技巧，使表演更为出色。

情探　川剧高腔，生、旦应工。敫桂英与鸡脚神一起到京都捉拿负心郎王魁。善良的敫桂英还希望王魁回心转意，故以情试探。



王魁上场，从容自得，先以二目瞪视前方，右手执折扇，放在胸前，唱："更阑静、夜色哀"，当帮腔帮"明月如水浸楼台"时，王手中的折扇随"浸"字撒开，走几步月牙形，摆帽翅，眼睛由下而上稍斜视，示意楼台"浸"在月夜之中。到帮腔"透出了凄风一派"，王魁脸色阴沉，若有所思。然后进门坐定，念："玉殿传金榜，君恩赐状元，洞房今夜坐，心事却如秋。"念后加了"唉"的一声轻轻的叹息。念心事却如秋的"秋"字时，将声音拉长。接着叙述招赘韩相府第，不觉一月有余，想起了海神庙中敫桂英的下落。突然，王魁面带惊疑，耳闻外面，念："垣墙外为何阴风飒飒?"(预示敫桂英即将登场)

敫桂英出场，面部施红敷粉，愁眉，口涂紫红，用黄、白二色绫子，取代"纸钱"。

"旋风"式身段，褶子、水袖、白色细长的"风带"摇曳飘舞，跑半个圆场后，左、右转身，中场口亮相。做眉眼，即用手式交待：我敫桂英已在海神庙自缢身亡，前来活捉王魁，又盼王魁回心转意，于是深情地唱出："缓思裁、权相待，犹恐他从前恩爱依然在。"决定以情探之。

敫桂英进门后，四面回顾，觉得王魁早已置身荣华富贵之中，转身，突然看见桌上的状元帽，苦笑一下，转入沉思，比手式：王魁中了状元，就写下休书，休了我敫桂英，我到海神庙，去找海神评理，后在海神庙自缢身亡。想到此，不禁伤感抽泣。接着，由凄楚转为愤恨，皱眉，锁眼，再由愤恨转入激怒，放眼神、蒙脸、抓胸顿脚，因见帽未见人，面部急转惊诧之色。地上看见鞋子，又看见耳帐子(表示这里是卧帐)，明白王魁已经睡下，正要揭帐，王魁醒来，敫桂英急转身面壁而立。王魁见房门大开，疑惑地唱："睡定又还起，无风门自开。"端

起蜡台，四下寻找，用手比划：那里有个吊颈鬼，哎呀！要活捉我。面现惊诧之色，再自我镇静、壮大胆子、把门一关。大锣一个单捶“壮”。敫桂英乘王魁转身，一个梭步轻跳进门，王魁发现了一个背影，从脚下往上看，上下打量，一个急转身问：“你是谁？”桂英答：“是我”。王魁始而诧异，为何“无风门自开”？继而心紧，夜静更深，何来女人身影？又觉声音耳熟，于是惊觉地又问：“你是谁？”这时桂英说：“先与状元公道喜”，进而叙旧，王魁毫无悔改之意，桂英只得重提：“去年秋后，秋风瑟瑟，状元公深夜攻书，奴在一旁烹茶奉水，郎君脚冷如冰，是奴偎脚而眠。郎君得下寒疾是奴求得药方，郎君病体霍然而愈，如今奴怕郎君玉体不安，特地送此药方而来。”一席话使王魁“往事如尘，说得我柔肠寸断”。背立洒泪，接唱：“不该不该大不该，王魁作事不成材，她千山万水一人来，况且她花容玉貌依然在，徘徊！”这里“徘徊”二字王魁自己不唱，由帮腔帮出来。王魁欲认桂英，转而一怔，心想：“那韩丞相知道多妨碍，皇天鉴我怀，昧良心出于无奈。”王魁唱这一句，不是斩钉截铁，而是唱出“昧良心”三字后，停顿一下，接唱“出于无奈”。此时王魁已拿定主意“横了心肠断了胎”。

川剧名艺人康芷林、周慕莲扮演《情探》中的王魁和敫桂英，有许多精湛的表演技巧。如康芷林善旋扇子道具，可随戏演变。当敫桂英说：“待奴与状元公道喜，奴再细细的诉。”此时王魁只是用眼睛瞟了一下敫桂英，身子纹丝不动地说：“不必了！”后又在“我问你上路的事，不用唠叨！”都无大动作，更显出王魁骄矜自负的状元公身分，和内心愧疚，却又强自镇定的心理。敫桂英说：“敢问状元公，万岁是管众人的婚姻？还是专管状元、宰相两家婚姻？”王魁下意识地背身自语：“哎呀，厉害！听她之言，莫非告我停妻再娶，我且截她一截。”右手将未打开的扇子向怀中一摆，紧接右手反手向外一“截”。表现出“人生莫作亏心事，处处风声是祸胎”的精神面貌。敫桂英听到“雪花纹银二百两，书信一封，早送到济宁敫家庄，那就是成婚后的教训”后，敫桂英说：“倒把状元公费心了，但不知这教训二字从何说起哟？”此时王魁很惭愧，不愿明说他抛弃敫桂英，扇子半开，右手虎口握扇，半遮面、扇头，同时拖长声音，说出一个“你”字，然后才说“回去自然明白”。当桂英说：“我还回去则甚”时，王魁右手用扇头向自己戴的状元帽子上轻轻一戳，然后把扇子开大一些，扇扇速度加快。当敫桂英再三哀告，求他开一线之恩，重修旧好时，王魁的扇子全开，而且不断扇左手的袖口。表现出王魁先是怕外边有人听见，头上微微冒冷汗，后来见敫桂英絮絮叨叨地哀求，心情越来越烦躁，越听越不耐烦。周慕莲为了渲染环境，展现人物，民国二十年(1931)曾从法国芭蕾舞《蝴蝶舞》中借鉴部分动作与川剧溶化，塑造了敫桂英出场式的几个优美身段和亮相，即敫桂英出场做眉眼后，斜身、撑腿、弓腰、提跷式、垂身、偏颈、溜肩，身子浪起，以示幽灵正在路上行走，最后急步进场。如今这些表演基本定型，川剧舞台演出《情探》一般都循这个路子。

刁窗　川剧传统戏《荆钗记》中的一折。



钱玉莲被锁在小房里，继母逼她改嫁，声称一天不从，便"一天给她三顿打，三天给她九顿挨"。钱玉莲心想，与其身受凌辱不如逃出家门。谁料继母已将前门上锁，后门倒扣。她看到旁边有一扇纱窗，便找来花剪，准备刁窗而出。她端来椅子，放在窗下（台左一个假设的窗户）跪上椅子，用花剪由慢到快把窗门一点一点的刁。先是刁局部，然后随着锣鼓的点子，终于把纱窗撬下。这时她单腿上椅背，半身探出窗外，从椅背上一个"高抢背"跃出窗门，跌倒在地。这一组动作，把结婚不久仍属大家闺秀的钱玉莲，在生死关头，毅然刁窗而出的情景，作了生动的表现。

"投江"的一段戏是钱玉莲逃离家门后，一路上担惊受怕，趁着月黑天向江边跑去，在唱到"但则见，月朗星稀……我道继母追赶前来，却原来是月影随身"时，钱玉莲双手提左右裙角，伸向两边，一腿蹬地，一腿后伸，上身向前俯下，立即转头看天。这个"探海望月"式，既巧妙、又贴切地衬托出钱玉莲的心情，同时，也表现了她宁愿投江殉情，也不忍辱偷生的倔强性格。

刁窗是一出唱、做并重的"犯工戏"。自来为旦脚名家看家戏。名旦周慕莲、阳友鹤等均擅演此剧。

铁笼山　川剧《帝王珠》中的一折，旦脚、武生应工。杜后为亲生子三王铁索元争帝位，伙同权臣蔡中华合谋毒死英宗，又移祸于储君二王，并将其押赴刑场处以极刑。大王子铁木耳派百花公主劫了杀场，将蔡中华等权奸绑押返回铁笼山。杜后认为此属大逆不道，手执先帝所赠的"金马鞭"来铁笼山问罪。杜后在大锣大鼓声中上场，展示一朝国母的仪态。见到铁木耳后气势汹汹，并横加斥责。铁木耳当着众将士的面，道出了她与蔡中华行奸不轨之事。这时，牛乃臣和众三军狂笑鼓噪："一朝国母脸不要，竟在此处卖妖娆！"杜后听到这刺耳的话，全身一震，气得脸部发抖，胸脯起伏不平。为展示她莫可奈何又无法忍受的心情，杜后脸上涌现出一丝惨然的苦笑，用低沉、发颤的声音说道："好嘛，卖妖娆，老娘今天就来卖妖娆！"她用挑逗的双眼盯着铁木耳及众将，舞动水袖，浪着脚步，抖着双肩，随着锣鼓的快慢节奏，用慢步、快步、梭步、鳊鱼上水等步法表现出杜后狂舞乱跳后绝望失神的状态。

铁木耳是东宫太子，为杜后陷害被贬出朝廷，镇守铁笼山。演员在表演的外态上着重"威势"，一是他的上场有士卒的呐喊助威；二是升高座位，一呼众应，显其雄威；三是赴京劫杀场中的"趟马"亮相，动作敏捷、刚劲有力，展其"神威"。他本欲亲手杀死杜后，又恐遭

到“子弑母”的谴责。于是采用借刀杀人之计：“回头我把乃臣叫，牛乃臣！你向着那槐树刺一刀！”他嘴里说的是槐树，杀的手式和眼神却是向着杜后。

阳友鹤、杨云凤、张光茹擅演杜后；曹俊臣、曾荣华演铁木耳颇有特色。

逼侄赴科　川剧《逼侄赴科》是《玉簪记》中一折。是文小生的做工重头戏。

潘必正寄居道观与道姑陈妙常热恋，此事被观主——潘的姑母察觉，她逼迫潘必正前往临安应试。潘不敢当面违抗，借口“诗书未熟”不愿离去，但无效应，欲托词离开，去寻找陈姑告别，亦被姑母制止。潘无可奈何，只好随姑母及其他道姑前往神堂拜别。



在神像面前，潘必正对菩萨的祈求，实际上是对恋人的叮嘱和祈求，当他向神像跪拜时，陈妙常在楼上（耳帐代替）出现，用窗纸揉成纸团掷中潘的后背，使潘知道她的到来。潘惊喜之余忘乎所以，竟从跪伏两旁的道姑头上跨过奔向楼上。观主一声喝断，潘跃起转身向神位飞跪，慌忙掩饰地说：“菩萨搬家了”。

潘要向陈姑倾诉他是被迫离开和自己对陈姑的依恋，寻找借口（用手式表现）把观主安排坐在楼下受他礼拜，使他与陈姑更为接近。他的语言明对姑母，暗对楼上的陈姑，忘情之际竟欲踩在姑母身上蹬楼与陈姑会面。

在潘必正离开（下场）之前，陈妙常并无一句语言与潘交谈，全凭演员的眼神、手势把她和必正之间“难割难舍”之情表现出来。

一对恋人被强行拆散，自然是悲剧性的内容，而表现手法却是彻头彻尾的喜剧。潘必正对陈妙常的依恋之情，通过一系列纯真而近乎鲁莽的夸张动作的表演，表现得维妙维肖。

秋江　川剧传统戏《玉簪记》中一折。书生潘必正到金陵女贞观观主（姑母）观中读书，与道姑陈妙常相遇，两人情趣相投，产生了爱情，不料被姑母发觉，姑母逼潘去临安赴考，必正无奈离去。妙常闻听，急忙追赶，一路上细雨濛濛、道路泥泞，陈姑左手提裙，右手文帚护头（作挡雨工具），急急赶路，一路上前倾后仰，险些滑倒。她收住脚，定定神，一看，已来到江边，看见远处有一小舟，



于是站在岸边一块较突出的石头上，急切地招手、呼喊艄翁打舟来。艄翁是一位善良风趣的老人，他见陈姑心情急切，有意在她上船前，行舟时与她开玩笑逗趣，在江边、船上，发生了一系列趣味盎然的戏剧纠葛。老艄翁的一把桨，构成一条虚拟的船，载着陈妙常在浪悠悠的秋江水上穿波逐浪向前行进。

艄翁闻听有人呼唤便撑船而来，见是一位道姑，他风趣地说："原来是刺笆林里的斑鸠……才是一个姑姑！"艄翁见她追赶心切，故意玩笑相逗，于是在讨还船价后又说："等我回家吃了饭再回来开船"，待开船又忘解绳索，当妙常跳上小舟时，因跳得过重，使船失去平衡，艄翁随舟摆动，妙常也随势荡摇。艄翁用船桨平衡船身，陈妙常通过手中文帚"斜横、直竖、倒插"等动作，随艄翁的浪摇身段，构成了小舟在江中的摇摆动态和舞蹈姿式。艄翁搬桨转身面对陈妙常，两相闲谈家常，用"云步、磨步"着"坛子口"（即小圆圈），表现小舟进入波平浪静的清流之中。突然一浪打来，艄翁一个急转身搬桨，妙常与艄翁一高一低地交替动作，面部表情紧张、惊恐，展示出一叶小舟进入急流险滩的情景。这一系列"摆浪"、"缓流"、"飞滩"等动作，生动形象地构成了一幅秋江行舟的图画。

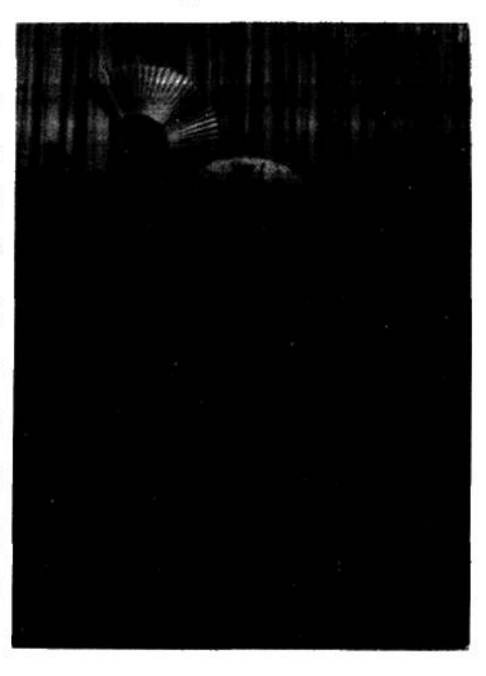
1952年周企何、阳友鹤在该剧中饰艄翁和陈妙常，参加第一届全国戏曲观摩演出大会，周获演员一等奖，阳获演员二等奖。



祭灶　川剧《彩楼记》中的一折，小生、旦脚应工。在锣鼓的小打声中，吕蒙正、刘翠屏走出马门，行至中场时，彼此亲切相视的眉眼中，既含有相互勉慰体贴的深情，又藏着他们隐伏心底的愁绪。随着四句〔调子〕唱腔，蒙正靠近翠屏，以手轻抚她的肩头，示意远望天际，然后相视甜蜜地一笑，组成夫妻亲切相爱的定相画面。吕蒙正虽然家贫如洗还要讲究格式，提出"祭灶"、"请来踏毡"等，刘翠屏不解问道："哪有什么毡啊？"吕神情庄重，语言肃穆地说："有道是祭神如神在，人穷格式在嘛！"在"一盏清泉一炉香"的帮腔声中蒙正插白："灶神请来吃冷水呵！"话语一本正经，表现了主人公在极度贫穷中仍不失其幽默风趣。天气寒冷，吕蒙正叫刘到他那边去，说他那边属南方丙丁火，不冷。刘过去仍感到冷，说吕欺哄了她，吕辛酸地说道："你穿两件都冷，我穿一件又不冷吗？"他又怕这些语言刺痛了刘翠屏，接着又关切地说道："休说长和短，夫妻两相依。来、来、来，你我背挨背，奈何过日期。"于是二人走至台中，各以双手交叉抱住各自双肩，背靠着背，慢慢地"磨坛子口"，构成一种相依为命的画面。当窑外传来木兰寺响亮的钟声，蒙正即匆忙挂上口袋，拿起竹杖，刚出窑门，一阵风雪刮来，演员运用"飘褶子"的动作

表现跌倒，翠屏急忙弯腰俯身，扶住地上的丈夫；吕挣扎起立，却说是偶一失足，无须多虑，窑外风雪甚大，劝她快点进去。最后，翠屏说："我看着你去了，我才进去。"吕说："你进去，我晓得走嘛。"在〔大分家〕的锣鼓声中，夫妻站在窑门外，频频相视，再再关照，分头下场。表现了患难夫妻恩爱体贴之情。萧楷成、宋书田、袁玉堃、竹素卿等擅演此剧。

萧方杀船 川剧传统剧目《打红台》中的一折，武生应工。江洋大盗萧方，骗金大用夫妇上船，意欲杀夫夺妻。在跳板上，萧方按捺不住占有庚娘的欲望，杀念顿生：此时是红衫一抖，只有折扇，不见钢刀。贼船行至无情渡口，萧方见时机已到，急切地喊："下锚！"两个下手也应声"一头、一个"。金大用以为这是暗示要加害他夫妇二人，于是向萧方求饶，萧方用戏弄的语气说："老弟，他们说的是要抛锚下桨，哪个是将你老弟拿来下锚！"说话间他猛然作了一个把金大用推下江去的动作，紧接着又将他扶住。与此同时顺势拍了一下庚娘的手，加以戏弄。萧方终于按捺不住杀夫夺妻之心，他褶子一飞，脸色一变(变脸)，高叫一声"把守船头"，拔出钢刀，将金大用打下江去。当萧方之妻翠娘指责他时，他也把翠娘视为眼中钉，要杀她灭口。在他把翠娘打下水去前，却又嬉皮笑脸地说："念你跟老子同过床"。然后满不在乎地将后腿顺势一蹬，把翠娘踢下江去。当得知庚娘已在后舱自缢身亡时，萧方失意和醉意交织在一起，他把手下人打发上街买棺木后，悲酸交加地对庚娘说："我的妻，为什么不朝宽处想，黄泉路上好凄凉。"又厚颜无耻地唱到："你不言来心在想，心儿里莫非在想我萧方……"唱时顺手在死者脸上摸一下。



《萧方杀船》的表演，不同流派，有不同的演法。彭海清通过"藏刀"的表演揭示萧方"笑面虎"形象；曹俊臣、彭天喜的表演则只重武工、技巧，不重特技来表现萧方的强盗本性。

1980年，文化部文学艺术研究院赴四川录相，为彭海清表演的《萧方杀船》录了资料片。

豫让桥 川剧传统戏，生脚应工。豫让为主报仇，三次刺杀赵襄子。第一次把弓马桌当成赵襄子，将匕首藏于公文内，假扮使臣上前参拜赵王，突然起身，随着"赵襄子你不得活！"的吼声，横起一刀刺将过去，这一刺杀动作，刺出了豫让急迫的复仇心理。在金殿上，豫让被识破机关，行刺未遂，赵襄子为了不落骂名，表示宽容和爱才，便放了豫让，并亲赐仗剑一把。豫让作揖谢恩，正要转身下龙廷时，猛想起旧主智伯，神情急剧变化，假意上前致谢，又欲乘机刺杀赵襄子，被武士挡住，只得愤然而去。

二次行刺不成，豫让只得扮作求食的化郎，欲回家中另谋良策。将至家门，只见妻子手



拉娇儿倚门张望，于是心生一计，将戴的大帽的帽沿翻下，以此来考妻子的眼力，并验证化妆是否成功。当上前唱到："上前来见大娘口叫恭贺，要一碗茶饭，叫我化儿充饥"时，妻子即刻道："你是豫让！"伴随一个"单捶"，犹如千斤重压，豫让顿感不支，但还想蒙混过去，又道："大娘，我是求食的化郎。"妻子接道："老爷，你形容变得过，可是你那声音变不过。"此时豫让行乞的饭碗在手中翻了一转，恰似心中翻滚的波澜，紧接着一个硬人倒地，大有肝胆裂碎之感。在妻子将他扶起之后，豫让仍然表示了刺赵的决心，"此计不成，另用别策！"与妻子悲愤而别。

豫让身穿黑色打衣，挽水发，换"一条龙"口条在唢呐曲牌中登场亮相。伴随"俺豫让隐居山地，某与那野鸟、野兽同栖。口渴饮的是山泉水，肚饿时，某再把墨炭食"的讲唱中，作吞炭、饮水等动作，揭示了豫让忍饥挨饿、饱受煎熬，誓死为主报仇的决心。然后躬腰倒退，隐身桥下。豫让多次行刺，已成了赵襄子的心病。在游慈桥时，听得将士禀告有化郎在慈桥下面，心中顿生疑窦，走至桥头仔细观察："你是豫让！"这声音使豫让如遭雷击一般，大惊失色，袖内藏的匕首顿时落地。豫让多次行刺未成，万般无奈，只得求赵襄子将龙袍脱下置于桥上让他刺三剑，了此心愿，死而无悔。赵襄子为成全他的志向，将龙袍脱下，放在桥上让他刺杀。豫让在砍龙袍后自刎而死。

此剧是彭海清的代表剧目之一。1980年文化部文学艺术研究院赴川录相时为他录制了资料片。

摘红梅　川剧高腔四大本《红梅记》中一折，小生应工。书生裴禹，送友回归，路过陆宅，但见红梅开得鲜艳，欲上墙采摘一枝，拿回书斋插瓶玩赏，多情的女主人竟以压鬓红梅馈赠，裴生眷恋不已。戏在摘梅、赠梅、忆梅中展开。裴禹上场，在"时来风雨不稍停"的〔二郎神〕曲牌帮腔中，把没有风雨的舞台空间，放晴开朗的天宇，通过眼神、情态、身姿表现出来。在一连串的搬石头、上院墙、摘红梅等虚拟动作中，表现采摘红梅的情景。

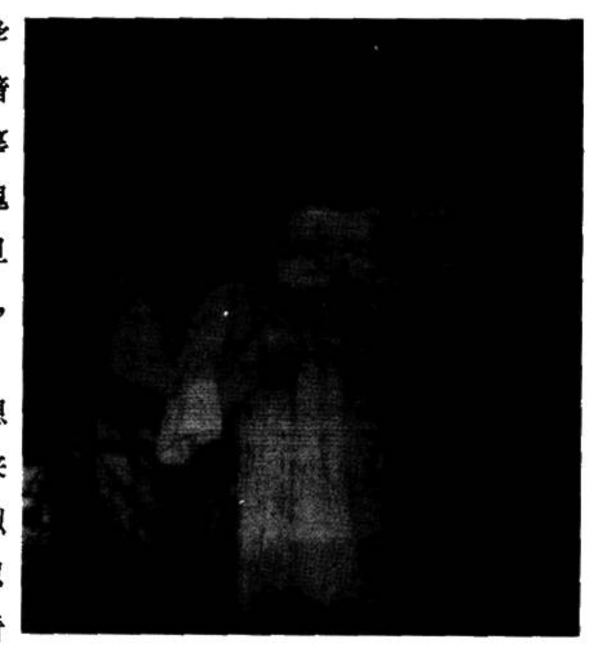


裴禹接受陆氏昭容的馈赠后，正在垣门外向伊表达倾慕喜悦之情，不期被书友

郭瑾听到，问他为什么这样高兴，裴禹在〔六犯宫词〕中回忆追述赠梅的情况，这段戏和打击乐有机结合，融为一体。在“你看那画楼高处”的帮腔中，打击乐配以小打“阴七锤”，裴禹以“飞燕展翅”的身姿，翘首远眺、以显示对“画楼高处”的向往。“阴七锤”的后五锤是由慢而快，裴禹在抒缓的帮腔运调中徐徐踏步，展示神往画楼之态；打击乐突然变为轻快的节奏，裴禹顺应轻快的节奏自然而然地欢跳起来，表达出欲见恋人的急切心情。戏的最精彩处是“忆梅”。裴禹忘记了陆昭容所赠与的压鬓红梅已顺手插在耳边，当扇儿扇动时，嗅到了花的香味，还以为被好友郭瑾悄悄偷去。这时郭谨的神态茫然，裴禹误认为他在装模作样，靠前两步，把扇儿猛挥两下，皱着鼻子，作了深深的呼吸，表现出香气浓烈的情态，以表示无误的判断，同时把手伸向郭的面前，意在索回红梅。郭谨更感不可理喻，裴禹觉得朋友开玩笑也太死心了，冷冷地盯着对方，突然一跃而前。当郭谨受惊退后时，他却用乞求的声调说道：“莫开玩笑了，把红梅还来”，使郭谨哭笑不得。

小生阳华居、陈桂贤等擅演此剧。

放裴　传统川剧《红梅记》中一折。太学生裴禹不屈于贾似道的淫威，被囚贾府。贾暗中派遣家将廖尽忠欲将其杀害。此事，被无辜遭贾似道杀死的歌姬李慧娘得知。于是她的魂灵匆匆前往书斋去救裴生。这是一出由生、旦应工的“犯工戏”。剧中运用了大量表演特技，以表达人物的思想感情和戏剧情节。



慧娘来到裴禹书斋，裴生十分惊诧。心想这样一位如花似玉的美貌女子，深更半夜前来作啥？当慧娘告诉他，自己是一个屈死于贾似道手下的冤鬼时，裴生大惊失色，慌快后退，以“后掸褶”转身纵上椅背，用金鸡独立之势观看慧娘。但见慧娘婷婷玉立，丝毫没有张牙舞爪欲吞噬人的情态，裴在似信非信中，以“旋飞褶”跳下椅子。并以惊怕的眼神审察慧娘。在来回观察时用了“左、右反踢褶”、“赶步提衫后飞褶”等褶子功对慧娘仔细的打量。而慧娘则双脚脚尖踮地，双水袖上抛盖头就地圆转，作挺立之势。裴生把蜡烛台放置在上翘的脚底上，在“看之不明”时，又“转腿踢灯卷褶”把脚底上的蜡台踢起，不偏不依地落入慧娘手中。

通过月下的辨认，裴生见慧娘丰姿绰约并不狰狞，何况，她此行又是来救自己的，于是，无限感慨地说：“纵然泉下客，兰麝土中埋。”为展示“生和你人间天上真情永在”，与“得知已慰我怀”的和谐情境，两人翩翩起舞。裴禹用前后腿踢飞褶，表示得相知的愉悦。接着，又作“腾空直踢褶”飞身纵跳，在腾空的瞬间，前脚直踢褶，踢得褶衫飞起，飘飘逸逸，似一

朵祥云缓缓降落。

慧娘告诉裴禹："可恨平章老贼，一计未了，二计又生，今夜三更时分派人杀你来了。"裴禹听后用"后踢褶"将褶子踢起，随势后倾，让冉冉飘起的褶子，落在头顶上，身体瘫倒在地，同时以"拭暴眼"(变脸)展示其惊恐情绪。慧娘急去扶他，但裴因魂丧魄散，浑身无力，扶起后，他又摇摇晃晃瘫倒在地。慧娘再次将他提起，紧抓不放，以免他再倒地上。此时运用了"提炬(pā，软若无骨)人"的特技：只见裴禹上身弯缩，脚尖着地，双手软软地放在双膝前，随着慧娘之手，飘飘摇摇，一副丧魂落魄之相。

裴禹被廖尽忠追杀，慌忙中把靴子跑掉，寻找时，用"寻物后飞褶"、"斜身踢腿后飞褶"等动作，以示寻物状，裴因找不着靴子，急得团团转，用"寻物飞燕褶"使前后褶衫同时飞起，原地旋转，似飞燕凌空展翅盘旋俯视。慧娘见他掉靴，不能行走，便代他寻找，运用串跪步和跪步、占占步、原地翻身等表演。

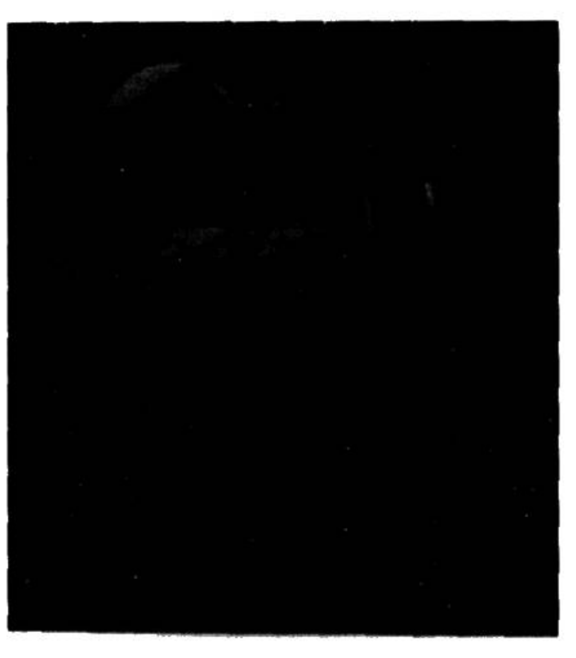
《放裴》一剧，小生的褶子功、水发功、靴子功，旦脚的绫帕、跪步、脚尖功都是为了展现人物思想情绪的手段。小生曹俊臣、姜尚峰，旦脚周慕莲、琼莲芳、阳友鹤，以及王世泽、晓艇(小生)、田卉文、刘芸(旦脚)扮演裴禹与李慧娘均有较高造诣。



迎贤店　川剧传统戏《情天恨》中的一折。戏中的店婆以婆子丑应工，唱词不多，但讲白诙谐，表演风趣，颇具浓郁的四川乡土气息。尤其是"见钱眼开"一节，更为机趣丛生，令人捧腹。当穷途潦倒的书生常诗庸回到店中，店婆见他未卖掉字画，知道欠帐难收，甚为不悦，便自坐椅上，冷眼相待。常诗庸见此情景，走上前去，一脚将店婆从椅上"踢"起，并摇头晃脑，派头十足地坐到椅上。店婆窜窜跌跌地站稳后，恼羞成怒火冒三丈地说："没得钱的人，少在我店堂头摆架子！"紧接挽起袖口，欲发作，这时常诗庸不慌不忙地从袖中取出义士所赠的一两银子，在她眼边一晃。店婆见银，情绪陡转直下，由盛怒而惊喜，由惊喜而变态：她先将袖抖伸，次把头发理顺，并让眼珠向上一翻，见一丝头发飘着，急忙用手指沾点唾沫，抹顺发丝，然后脸带笑容，异常客气地口称"常老爷……"演员通过这一组精微细腻、对比强烈的表演动作，把店婆"一张面皮两般用，就看有钱与无钱"的形体面貌和内心世界，坦露得淋漓尽致。

这出戏还吸收四川民间流行的民谣、俗语、歇后语等来丰富舞台语言。如：店婆逼讨房钱，奚落常诗庸的一些道白："你都是贤人啰？欠我的钱都没有还的，倒是讨嫌的人啰！"以"贤人"的"贤"字，隐喻"讨嫌"的"嫌"字，这是民谣中常用的谐音词；"嘿，让你三斤姜，你不识戥秤，还要重捶喃！"这是民间的俗语；"你要吃饭，我就把你好有一比，好比那个哈巴狗

儿烤烘笼——只怕你要歇嘴?"则是幽默、含蓄的歇后语。这些生动活泼的四川口语同形神兼备的精彩表演,对塑造人物形象,起到了非常重要的作用。这是一出老一辈著名丑脚、小生唐广体、康芷林、萧楷成等常常联袂演出的剧目。后周企何接演此剧店婆一角,既有继承,又有发展,使表演更臻完美,深受观众青睐。周企何自幼入"太洪班"学艺,后师承"三庆会"唐荫甫,并得名丑唐广体授艺。《迎贤店》系其拿手戏之一。该戏于1978年由峨眉电影制片厂拍成舞台艺术片。



投庄遇美　是川剧聊斋戏《刀笔误》中的一折,叙述避难秀才张鸿渐,流浪他乡,投庄借宿,得与狐仙施舜华结成姻缘的故事。剧中的梅媪,虽是配角,但处于相当重要的位置。梅媪乃施舜华之老仆,尽管年逾古稀,眼花耳聋,但心地善良,老诚可爱。演员通过对人物的步履、眼神、听力等方面的刻画,塑造出一个鲜明的舞台形象。当舜华正欲与张鸿渐开门,梅媪步履蹒跚地走将出来。她一边说:"是哪个在门外说啥子?"一边缓慢地打开大门,将手扶住门边,轻轻地提起左脚,跨出门坎,踩稳脚步,继而才举动右脚,整个身子迈出门外。这个动作刻画出人物行动迟缓,老迈龙钟的外部形态;由于时近傍晚,天色已暗,梅媪用微微打颤的手,搭在额下,头手随之轻轻颤动,并用眼睛迟疑地观望,表现出人物老眼昏花、视力不佳的生理特征;因为梅媪年老体衰,听力减退,造成误听,闹出笑话。将"提刀之罪气煞人"误听成"提刀去杀人",此时人物一副惊疑、惋惜的神情;梅媪又将"红豆生南国"误听成"红豆炒南瓜",并暗自发笑说:"哪个红豆炒南瓜都没有吃过哟?"一系列的误会将人物善良、幽默、诙谐的性格展示出来。

周企何擅演此角,他的表演精湛、细腻,形象鲜明,令人叹服。他将梅媪这个人物的热情善良、朴质诙谐的性格特点,刻画得维妙维肖,栩栩如生。

哭桃园　川剧高腔传统折戏。张飞镇守阆中,接报二哥云长在麦城被东吴杀害,并捎来书信一封。张飞看信,大惊失色,抖手、念信时,由慢而快,当念到"被困麦城……一命身亡"时,撕信,一脚踢翻桌子、手按桌脚,随即仰面倒地,咽喉哽哽,此时唢呐奏出凄楚之声,似满营将士痛苦悲嚎。张飞吼喊:"二哥,某的哥,啊!你就死了啊?喔喔……"悲痛欲绝,营中将士跪地同哭。

张飞星夜赶往成都,刘备拂杖相迎。张飞滚鞍下马,抚膝放声大哭,并道:"大哥,某的

哥，我、我都回来了。”刘备疼爱地抚摸着张飞肩头，一声呼叫：“三弟！”张飞颤抖着双手捧着刘备的胡须说：“大哥，你都老了啊！”刘备亦捧着张飞的胡须说：“三弟，你也老了啊！”张飞无限感慨地说：“兄衰弟老，不中用了啊！”念白时演员配以蹬脚等辅助动作，加深感慨之情。接着，张飞要求刘备尽“西川人马，踏平东吴，与二哥报仇”时，刘备不允。张飞怒恼地说：“是啊、是啊！你哥子做了皇帝了，哪里还有我们桃园啊！”刘备欲盟誓表心，张飞自知失口，忙扶起刘备说：“吔，大哥，小弟鲁莽，错出一言，你、你、你哥子莫怄气、哈（啊）。”刘备忙说：“三弟，你也莫要怄气哈（啊）。”张飞哽哽咽咽地说：“大哥，小弟怄得来啥子气哟！”

张飞复仇心切，急于返回阆中发兵，归途中天色已晚，张命令士卒，“打起灯笼火把，与三老子走！”大雨滂沱，张飞吼叫：“为二王爷报仇，慢道是下雨，就是落刀，也要与我走！”到阆中，限令范疆、张达三天三夜造就三千白盔白甲。

嗣后，张飞酒醉回营，坐卧不安，神思恍惚，竟将前来服侍他的小军，当成关云长，抱住叫道：“二哥，某的哥，你回来了！”当清醒后甩开小军，泣不成声，流血泪，以手拭泪，见血：“二哥，小弟念着桃园情，眼都哭出血来了！”哭中有吼，以吼当哭。本剧花脸应工，讲口为主。着重表演莽张飞的人情味。哭出血泪，是川剧表演特技。表演时，先用中药“银珠”点于眼侧，眨眼时拌汇泪水流出，真如血泪，特别是张飞接报、见刘备、思念，三个表演层次的“三哭”艺术，脍炙人口。花脸胡春甫继承前辈技艺，演此剧颇见功夫。



战袁林　传统川剧，靠甲生脚应工。袁林为父报仇，举兵伐齐，他刀劈数员齐将，齐兵大败，当他又一次叫阵时，齐将竟无人迎战，齐国老将鲍叔牙不顾年迈，毅然请缨杀敌。但齐王认为他年老气衰，恐不能胜。鲍不服老，当他与齐王在城楼观阵时，看到众将败下，突然右脚踢蟒，左手掀后摆，紧接一个“高锞子”落在桌上（城楼），身子半悬桌外，半卧桌面，急抖口条，横姿亮相。这段“坠楼”表演，展示他老而不衰，英勇不减当年。齐王见他如此坚决，只好应允。于是鲍叔牙披挂上阵，大战袁林。大战中，鲍因年迈，显得力不从心，一个马失前蹄，险被袁林杀害，但鲍在这紧要关头，急中生智，以头撞、拳击，并抓住衣襟一角（作藏刀状）迷惑袁林，最后以“大刀花”刀技劈死袁林。鲍叔牙得胜回来，在向齐王交令时，为显示自己英勇不减当年的得意心情和威武气概，突然将大刀在台中一顿，并顺势往前一推，大刀即“躲、躲、躲……”地自行向下马门弹去，后来这“大刀走路”的特技，在《太平仓》、《定军山》等戏中也曾使用。川剧武生秦裕仁善用此技，有“秦大刀”之美称。

杀惜　川剧传统折戏，正生、花旦应工。戏的唱词不多，偏重于以念白和动作来刻画人物复杂的情态。不少生脚演员把此剧作为“亮台戏”。《杀惜》便是川剧常演的“三杀”戏之一。以前常把宋江演得江湖油滑气十足，后经三庆会里的“研精会”切磋琢磨，改变了以前的演法，对宋江这一人物有了新的认识。此剧与杨肇安同时代唱得好的还有玉曲（姜尚峰）、司徒慧聪、陈淡然等，对宋江这一人物的塑造亦有独到之处。在找书信中的“飞褶子”动作上下了不少苦功，“抖髯口”也动而不乱，如同“游鱼逐浪”。



宋江收到晁盖与他共举义旗的书信后，放在招文袋中，路上被阎婆拉到乌龙院，由于阎惜姣对宋江十分冷谈，他只好靠椅和衣而眠。天微明，宋江在回衙门的路上，发现招文袋丢失，焦急万分。于是在这里有一连串寻找书信的表演。“寻书”表演分三个层次。第一个层次，宋江以为招文袋可能掉在路上。出场时脸上涂油、耳发竖立、头发蓬松，表现沿途寻找的动作，运用了快步、走“线扒子”等。第二个层次，宋江在乌龙院的楼上、楼下寻找。运用了一连串上楼的身段和步法，同时还运用了褶子功的技巧，以示他寻物不到的焦急心情。第三个层次是宋江找不着书信，他心如火焚，失魂落魄地跌坐在睡椅上。他强迫自己冷静思索失信过程。于是从头至尾把昨天晚上如何遇见阎婆，如何被拉到乌龙院，又如何和衣而眠，如何惊醒……等的整个过程复做一遍。回忆中根据内容运用了一系列眉眼指爪，身段台步，形象地交代了每一动作过程。当回忆到被喊声惊醒，一面整衣、一面用手式回答：“莫喊，来了、来了”时，又用手从椅上拿出招文袋去开门，而门被反扣，急忙将招文袋夹在腋下，双手用力把门拉开……这时宋江突然明白，招文袋就是在开门时，从腋下掉在地上。“咋”的一声惊叫，来了个金鸡独立式的左右磨步，配以拭暴眼、甩口条的表演，展示宋江的惊惧和焦急，接着又在房门边、门内反复寻找，当看到阎惜姣，宋江冷静了下来，断定房内别无他人，招文袋一定被她拾去。这段表演，全过程没有一句唱词和念白，全靠演员用眉眼指法、姿态动作以及节奏的快慢来体现。在寻书时，宋江在房内寻找，又从门边找到床边，从上场门找到下场门，都未找着，为表现他内心的焦急，表演时，借助了川剧的某些特技。如：宋江从下场口返回找信时是背对观众出场至中场口，突然一转身，面对观众，此时，演员已抹了“油脸”、拭了“怒眉”，头也蓬松了，这样便充分地表现出宋江心急如焚、焦头烂额的神态。

杀惜一剧由正生应工，川剧演员杨玉彬，邱明瑞、张远跃、黄沙均擅演此剧。

活捉三郎　川剧《乌龙院》中一折，丑、旦应工。丑脚表演为重。鬼魂阎惜娇身披两



条长绫来到生前相好张文远的门前扣门，文远执明火烛台出场。自语："半夜三更，是哪一个叫我？"回答："是奴家"，张顿时兴奋起来，将烛台往桌上一搁，双手轻轻鼓掌："有趣！有趣！"耸耸肩，忸怩作态地说："是奴家。"又手舞足蹈地唱："叹学生欣逢桃花运，更阑人静，又有个奴家来打户敲门。"白："是哪个奴家哟？"他东猜西猜都不是，于是左手举烛，右手开门，一阵冷风迎面扑来，吹熄了烛火，张文远急去挡风，烛火又渐明亮（见"点蜡烛"特技条）。这时惜姣已闪身入户，背立一旁，文远见门外无人，独白："明明有个奴家在和我搭话，却不见了！"略一思索："是啊！是啊！定是衙中哪位朋友，晓得学生贪爱女色，夜巡经过门前，捏着鼻子口称'奴家、奴家'在和我打趣。"关门，转身望见惜姣背影："哟，我在门外寻你，你却进门来了！"惜姣不理，文远举烛上前左照右照，当惜姣哭诉："啊呀！三郎啊！"文远大惊，双脚后跃椅上；"你、你、你是谁？怎么叫起我的小名来了！"鬼魂舞绫绕大圆场，文远蹬椅背顶端，独立起腿作"深海式"注视对方，脚掌随视线在椅背顶端旋转。当听出她是鬼魅时，顿觉毛骨悚然，收式，翻袖，身子上跃"飞跌子"下落椅上。当惜姣用大幅度动作，抒发不甘冷寞之情，并模拟结伴，成配和失意情感时，文远比划二人往日缱绻情意，踮脚偷觑，抬手以袖为屏蔽，一脚提起，独脚移动渐靠近惜姣，想到是鬼，寒噤，后退数步，抚胸呆立，欲跑，惜姣生气地喊道："活捉三郎"。"活捉"中运用了"提假靴"、"提炟人"、"梭台口"等特技表演。

岳春、蒲松年、任子辉、鄢炳章、王觉侠、刘成基、李笑非等擅演此剧。

火烧绵山　川剧传统折戏，生脚应工。晋君重耳，命魏犨去绵山召见子推，而魏犨嫉贤妒能，借口撵介子推出山，竟四面放火，将其母子烧死山中。

此戏唱做并重，当火势凌逼绵山，介母强令儿子下山受封，既是忠孝两全，又可免母子一死，介子推此时不得不吐露隐蕴心曲："你的儿随国君把晋国重建，并非为功成后来赏赐官，这样做何异于商贾作贱，将父母血肉躯割舍换钱。"这段唱在伤情处运用了"哭腔"，以表现介子推的悲愤心情。顿时，腾腾烈火猛扑过来，隔开介子推母子。介母为烈火包围，烧得遍地乱滚，此处介子推用"滚地螺蛳转"表现火势熊熊。

介子推穿越火海寻找老母，偏是："遍寻老母都不见，五内焦灼心难安，介子推急忙转东山。"站在三张叠起的弓马桌上，"台蛮"下。下地后，立脚未稳，火又猛扑过来，将他团团围住，一下子把长长的青须烧成短须，变成"一条龙"（短须特技）。为穿越火海，介用连扑"飞蝶子"，一阵翻滚、几番挣扎，终于脱离火势，继续寻母，忽见一处火势翻动甚烈，以为其

母就在那里，奋力窜扑过去，一股大火迎面烧了过来，介子推的短须又被烧焦（“一条龙”髯口再次变短）。火头穷追不舍，舞台上出现了“月亮烟火”，包裹着烧。为挣脱活命，介子推“高蹦子”飞起下跌，烟火又呈“吊毛烟火”势（从烟火上吊毛）。介子推扑地节节后退，这时“一线火横穿烧”（烟火成一根线节节燃烧，演员全身扑地，随着烟火嗞嗞烧，他顺应地横扑着节节旁退）。四面烈火逼近合围，介子推以“反蹦子”左突，以“小虎跳”右窜，都为猛火凌逼回返。最后用“扑地转”动作表示实在无力，被大火烧死，

前辈艺人擅长此剧者甚多，近年来，吴子健继承此戏，并有发展。

八阵图　川剧《连营寨》之一折，武生应工。陆逊追刘备至白帝城，困陷于孙明预伏之八阵图内。

内唱〔倒板〕：“马踏连营烟火住”。锣鼓声中陆逊策马奔驰上场，亮相。接着摆动紫金冠上的雉尾，忽高忽低，似进且退，得意洋洋。脸上一副胜利在望的表情。继而在追寻不着刘备时又显现出急躁心情，浪动头上的翎子，一步一个“凤点头”，忽前忽后持续二十四次。又俯仰“颈花”，使翎子频频右转，接着连连左旋如“太极图”。再接以波浪式舞动，由慢渐快，像风吹花絮一般，后焦急又转为忿懑。陆逊追寻刘备，旋即困入诸葛亮预设的八阵图，心情顿时紧张，两眼失神，似觉天昏地暗，在唱“本都误入鱼腹脯，霎时地黑天又乌”时，脸色陡变（“吹灰变脸”），同时抛起手上花枪，用左脚尖将花枪后踢。唱“执金枪杀开逃生路”时，和伏兵搏斗，他左右冲杀。前奔后突，终不得脱身，将花枪一顿，起掌向前一推，那直立的花枪，如“走路”一般，直往一旁“走”去。一番独白之后，便欲“三拜自刎”。紫金冠从头上飞去，表现出怒发冲冠的精神状态。剧中饰陆逊的演员在表演中运用了“撕飞岔”、“倒硬人”、“抛头盔”等动作。

康子林擅演此剧，后继者有傅幼林、王成康等。

闹都堂　是传统川剧《情书报》中一折，生脚应工。知府童文正与总督方在涵争论凶案：方在涵企图把为夫伸冤的王氏诬为谋杀亲夫之妇，并欲将其处死，以保护真凶刘素娥；童文正根据所取得的真凭实据确认真凶应是刘素娥。因此，据理力争，一步不让，双方吵闹不休。方在涵持权倚势，不把童文正放在眼里，毫无顾忌地训斥嚷闹。童文正身为属下，虽内心愤怒，却外表平静，语调不高，字字千斤。童文正花了金钱买通门官，求见督抚，谁知得到回答是个“滚”字！演员在这里的表演处理是没有大喊大闹，怒火形于言表，而是压抑住声调说“回襄阳”！声不高扬，低沉而略带颤抖。接着，刷地一下张开手中白扇，但又不扇，随即将白扇背在背后，转过身躯，用迟缓的步伐，在〔慢五锤〕的锣鼓节奏中走着，气恼和忿懑展示其中。随着剧情发展，方在涵在都堂上凭借权势，责问童文正道：“刘素娥谋夫是你亲眼见？”话语咄咄逼人，童文正泰然回答：“刘素娥谋夫卑职未曾亲眼见，请问大人”，这里双手抱拳，做出一副毕恭毕敬的样子反问方在涵：“你坐在都堂未必是神仙？”这“仙”字音拖长，双手慢慢摊开，两眼半含笑意死盯着方在涵，使得方张口结舌。

杀狗　川剧传统剧目《忠孝图》之一折。焦氏虐待婆母，其夫杀狗警戒。剧中焦氏出场很有特色，此段戏完全通过动作展示。当曹庄在台上一声："焦氏走来。"时，场内立即发出"拍"的一声竹竿敲在桌上的声音，紧接着焦氏一声"咋"，拖声快步出场，她以为是婆母叫她，便手举赶鸡的竹竿，快步走至马门口，右手把门拉开(虚门)，一个跳步冲出门去。刚走几步，突然停住，一个急转身推门、丢竹竿、关门，双眼左右、上下不停地转。回想，刚才出去碰到的好像不是婆婆娘，而是一个又高又大，满脸胡须的大汉，莫非是曹庄回来了？我看一下喃，于是，她轻轻把门拉开，从门缝中仔细察看，"果真是他回来了，这怎么办？"为掩饰内心惊慌，使用水袖蝙鱼上水、蹉步等表演动作。之后，她又稳定了一下情绪。理顺头发，将衣服拍打干净，然后再把竹竿捡来握在手上，把门打开，边开门，边吆鸡……装出一副勤劳持家的样子。



此段表演虽无台词，但情绪变化的起伏很大，名旦杨云凤、阳友鹤擅长此剧。杨云凤表演焦氏时，运用了"倒硬人"、"抢背"、"梭台口"、"倒滚猫"等特技。

送行　川剧《柳荫记》中一折。祝英台为父命所逼，急返家园，梁山伯难舍弟兄结拜情义，前往依依送别。祝英台叫四九、人心前面走着等他们，她要同梁山伯沿途观望山景，借此来表达深深埋藏在心底的爱情。一路上，祝英台明知故问，月下老人是谁？梁山伯回答是专管男女婚配之事，祝英台接过话头："既是月下老人，为何不拿赤绳给他系成一双？"在念"他"字时音调重而长，扇儿指向梁山伯，又回转过来指向自己，念"系成一双"时，左手食指和右手中的扇儿慢慢相并，暗示两厢并蒂之意。当梁山伯送祝英台到井亭，两人前往井边观照各自的容颜时，祝英台唱道："有影无身哑人样，梁兄，你看他才是一个痴呆郎！""郎"字唱结束时，她用扇儿在他的头巾上敲击一下，试图敲醒山伯。过独木桥时，"来来弟兄二人把桥上"，山伯、英台手携着手，一摇一晃，亦步亦趋，起伏有致。当英台唱道："独木小桥在动荡，头昏眼花心着慌，梁兄快走休阻挡，……"梁山伯劝英台不忙，她又抓着这个机会，立即暗示地唱道："人家在忙你不忙！"梁山伯便急着解释："贤弟呀，为兄怕你跌下溪去，谁个在不忙，哪个又在阻挡嘛！"祝英台埋怨地说："你够啰！"最后

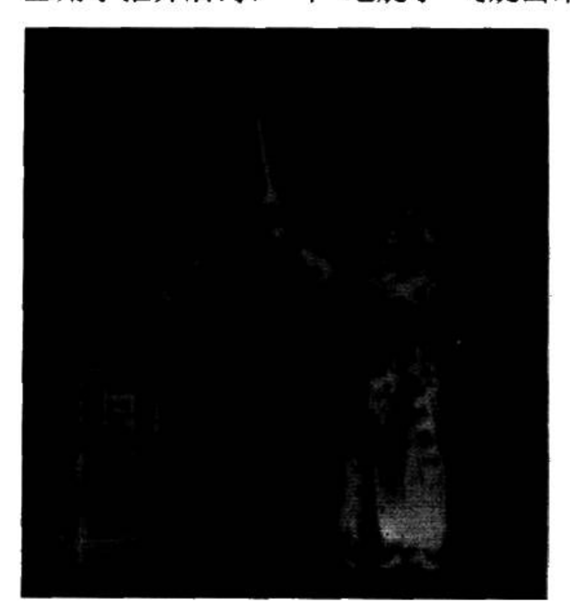


在依依惜别时，英台再三叮咛梁山伯，百日之内前往祝庄提亲。

五十年代初，《送行》一剧整理后，陈书舫饰演祝英台，她在表现人物时作了一些独特的处理：当与梁山伯话叙衷肠时，用大嗓唱男腔，以表现一个儒生的气派。她唱的小生腔，潇洒自如，很有韵味，唱腔中抒发出祝英台在离别时的依恋之情；当背过梁山伯表白自己心态时，她又用小嗓唱女腔，显示出一个闺子秀媛的复杂心绪。她用不同行当的唱腔展示人物不同的情感，这种表演很具特色。

1952年第一届全国戏曲观摩演出大会，袁玉堃、许倩云演出《送行》一剧，获演员二等奖。

拦马　川剧传统折戏，武丑应工。焦光普在"人在辽东心在宋"的"马门腔"中，焦急上用手推开店门，一个"地旋子"飞旋出来，站一个"金鸡独立"向左右探视，发现没有番营中人儿前来，演员作了个失望的眼色。因焦光普想回南朝，必须要有辽将的"腰牌"方能出关，几次出外探视都未能如愿以偿。见天色还早，又无精打采回店靠椅而眠。这里，演员右脚微曲蹲竹椅中，右手支撑头部，左脚伸直，成一个"醉金刚"的斜卧形姿，"盖板子"（板胡）发出"咕"打呼的声响，睡卧姿随其声响翻动，像熟睡打呼噜似的，朦胧中觉得有马蹄之声，忙张大眼睛向外窥视。杨八姐扮作辽将模样，路过酒店门前，焦光普发现"腰牌"，急上前拦住，恭请进酒店饮酒，想趁机盗取"腰牌"。其预谋为杨八姐觉察，以为是奸细，用剑格杀，双方展开械斗。焦光普通过"翻椅"、"椅倒翻"、"椅背倒提下"、"桌上三百六翻下"等动作躲开杨八姐的剑刺。

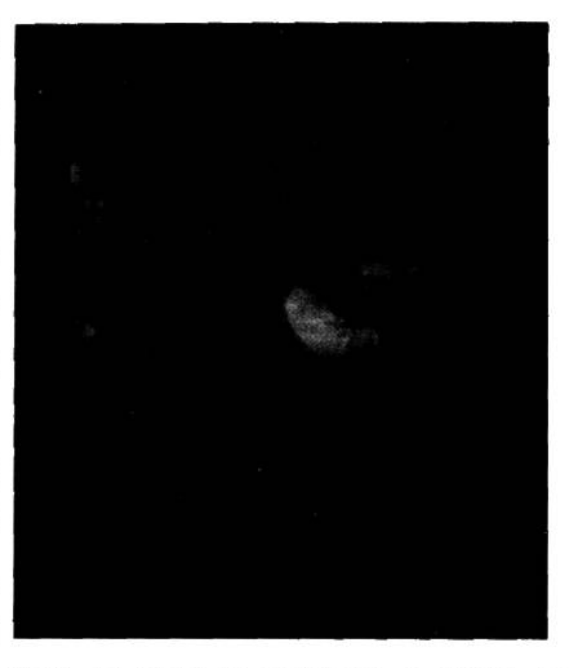


《拦马》一剧，还有一种胡琴戏路，通过演员一口气的"绕口令"、"椅背上拿顶"等特技展示功夫。彭天喜、潘旭初（小燕子）、万鹤林擅演焦光普一角。

1959年中国川剧团出访东欧各国时，此剧由胡明克、张巧凤演出。任庭芳、胡素蓉也擅演此剧。

射雕　在川剧舞台上，同一演员在同一戏中代演另一角色，名曰"代角"。"代角"是川剧采用的一种揭示人物内心的艺术手法。《射雕》中的轿夫是由扮花荣的演员兼演，并运用了变胡子的特技，以变化人物形象。少女耶律含嫣与花荣一见钟情，正当她心中思念花荣之际，轿夫打轿前来接她姑嫂回家，耶律含嫣走至轿前，正要上轿，抬头一看（此时轿夫未戴胡子）竟是花荣来了，欣喜之极，让嫂嫂去看。嫂嫂心中奇怪，怎么会是花荣呢？于是前去察看，哎，哪里是什么花荣，原来是一个有胡子的轿夫。可含嫣又去看时，仍是花荣（轿

夫变去了胡子)。这样往返两次,最后含嫣拉起嫂嫂手腕一同前去察看,轿前却只有轿夫一人。射雕中运用"代角",生动形象地揭示了含嫣对花荣思念深切,倾心爱慕的微妙心理。(见图)



拾玉镯　川剧弹戏,花旦应工。原系中华人民共和国成立后五十年代从桂剧移植,多年来经艺人的辛勤磨炼,现已成为川剧的保留剧目。

孙玉姣拿手巾角从上马门小碎步出场至弓马桌旁,侧身一手牵手巾角,一手搭手巾在手背,双眼四周一看,小快步到中场口亮相,念:"闷闷忧忧,无了无休"。双手又将手巾一个反绕,转身坐到椅子上,接念:"母亲去听经,丢奴看家门,无有兄和妹,孤苦又伶丁。"略停,想道:"今日闲暇无事,我不免将女红针黹琢磨一番,岂不是好哇!"起身到弓马桌后,取出针线筐,坐中场,将针线筐放在椅旁,拿鞋看(绣花鞋)配线,放鞋面,双手叉开将线绷伸,小剪剪线,双手捻线头,回手搭线在肩上,从自己头上后脑部取针,看针,将针别在自己胸前衣襟上,两指再从肩头拉线,抽出一根线后抖伸,架起二郎腿,两手理线,将针又别在自己膝盖处,用口含住线的一头,两手搓另一股线头,轮换搓线。双手捻线、理线,口齿咬线,弹线。以上这段表演都是有音乐配合,挽线结、配线完毕,从筐内取出鞋面,边唱边开始刺绣,上穿下拉,下穿上拉,唱:"孙玉姣坐草堂愁眉双锁,思一思想一想奴命太薄。"〔架桥〕忽听笼内"咯、咯、咯"鸡叫声,偏头看看鸡笼,抿嘴一笑,示意鸡还没有放呢!起身小快步到鸡笼边(弓马桌旁),端下压在鸡笼上的石板,拿开鸡笼放鸡,鸡出笼后满屋乱跑,玉姣忙放下鸡笼,又"伙儿十、伙儿十、伙儿十"地吆鸡,在吆鸡声中,左赶,鸡向右跑,右赶,鸡向左跑,把鸡赶出门后,转身到上场门处去抓鸡食,左手提起围腰,右手抓鸡食,抓一把,放一把在围腰内,转身小快步半圆场到门外,边抛撒鸡食边数鸡,大鸡、小鸡、黄鸡、麻鸡数目似乎不对,又找鸡,再点数,对了。不觉走到门口,脚在门内跨出又缩回,手扶门边,左右瞭望,四下无人,这才把椅子端在门口(台中),一面刺绣,一面照看小鸡。

傅朋与孙玉姣一见倾心,互相凝望,孙失神,针扎手指,急忙端椅进屋关门。傅朋将玉镯轻轻放在门口、敲门,后退几步转身假意走去。孙玉姣开门,先探头遥望门外,慢慢出门,见四下无人,退步进门,脚下仿佛触着什么,低头看,是只玉镯,脸上一惊,呆立、寻思,渐露笑容,想伸手捡起看看,犹豫片刻后,刚伸手又缩回,几经犹豫,再看四周有没有人,还是不放心,退一只脚进门内,低头看玉镯仍在那里,鼓起勇气去拾玉镯。这时刘媒婆暗上站在上台口,傅朋站在下场口窥视,就在玉姣的手将要触摸到玉镯的同时,刘媒婆、傅朋从两边低

头急上，音乐效果“壮”的一声，刘媒婆、傅朋恰恰碰头又急从两边退回。孙玉姣看到傅朋，急速将玉镯放回地上，面带羞涩，跑进屋关门。孙玉姣仍不放心，又开门瞭望，见玉镯仍在那里，刘媒婆、傅朋又从两边暗上偷听，孙玉姣自言自语：“妈妈到普救寺听经，怎么这时候还没有来？”边说边看外面动静，恰好一只脚虚踩在玉镯上，又觉得玉镯离门边稍远了一点，不便拾起，急中生智，用踏玉镯这只脚顺势轻轻将玉镯勾向自己，当玉镯靠近门边，还是不敢拾起，停片刻，又故意将自己手巾失落，恰好盖在玉镯上，然后又假装手巾失落，复又找到的样子，蹲下身子拾起玉镯，欣喜地观看，然后想把它戴上，戴不上，再用劲一戴，终于戴上手腕。这时傅朋来到她的面前，叫声：“大姐”，孙玉姣措手不及，赶紧伸起一只手臂遮脸害羞，伸出已戴上玉镯的手，连说：“我不要，我不要，快拿去！快拿去！！”傅朋说：“送与大姐，大姐你请收下。”接唱最后一句：“回家去禀慈亲央媒说合。”下场。

踏纱帽　传统川剧《忠义烈》中的一折，小生应工。奸臣严年，以赐还兵马郎官职为由，胁逼周仁献嫂。周仁接了纱帽，踉跄走出严府，气怒之下取下纱帽，放在地上，以“金鸡独立”之势，把愤与恨贯注在脚尖，使尽全身气力欲踏下去。顿时，想起严年的威逼，心中又犹豫起来，于是，慢慢提脚，用“小磨步”围着纱帽旋转，磨步至纱帽前踏纱帽的脚又欲踏下，但还是踏不下去，于是叹道：“哎呀呀，我又不敢踏啊！”此时，周仁甩动头上水发左旋右转，并用“一根葱”的直立水发功，以表达内心的愤懑之情。周仁不敢踏纱帽欲远走高飞，又觉走不得，用双脚磨步圆场，左手用食指和中指弹帽翅，陷入沉思，权衡利弊，“车轮指”以展示苦思、徘徊。周仁想将杜文学之妻献与严年，刚举步欲走，又觉不妥。想到杜文学曾有恩于我，我岂能做出不仁不义之事来。随即舞“小花水袖”，单脚磨步“一字行”磨向上马门口，同时用官帽两翅“上下闪动式”，左右单翅“摇动式”以表示激烈的思想斗争，思谋怎样妥善渡过难关。周仁无可奈何，欲迅速回家，叫自己的妻子李芳蓉去顶替杜氏过府与严年成亲。刚要举步，但又想到李氏刚烈，恐难答应。他又为难不已，这时，演员双手背在腰部，水袖缓缓翻动，左右交替，表现难以决断的心情。

这出戏的讲白很多，不仅要吐词清楚，而且要铿锵有力。要求演员通过讲，把事态交待得一清二楚，通过讲再现各种人物的声容笑貌。本世纪五十年代以来袁玉堃将它反复琢磨，表演动作不断加工锤炼，演法、演技很具特色，成为川剧的一出保留剧目和教学剧目。

酒楼晒衣　传统川剧《珍珠衫》中一折，小生应工。蒋兴与陈商在酒楼不期而遇，相互攀谈，十分契合。陈商酒至半酣，兴起，脱衣豪饮，蒋兴发现陈商脱下搭在椅上的汗衫乃是他家的祖传珍宝，感到诧异，上前仔细辨认，确定无疑。欲喊四邻将其捆绑送官，又觉不妥。这时蒋兴的表演左手用“二龙转指”在帽沿边转动，右手折扇随着思绪不停地开合，以此展示心潮翻滚。

蒋兴忽然想出一个好主意：“他只知我姓罗（经商改名罗德）不知姓蒋，倒不如先盘问这件衣裳的来历。”陈商见问到这件情场中偷香窃玉得来的宝衫，用手把圆领一提，头一



昂、脸一挺站了起来，叫蒋兴把坐位靠拢一点，接着细说这珍珠衫的来历："那日里去卖货东街之上，王三巧在楼台望夫还乡，她看我，我看她望了又望，只看到日坠西才回店房。"蒋兴对陈商如醉如痴地看自己的妻子王三巧，深感不是滋味，但压抑着酸楚和忿恨问他为什么不看了？陈说天黑看不见了，要是日光恒定不移，黄昏夜暮不降临人间，他还要看。蒋兴忍耐不住，忘情地喝斥道："吔！你这一眼看得扎实！"忽又觉失态了，不利于探得他和王三巧的深层关系，立即把情绪缓和过来说道："来往人多，看一眼又有啥要紧？"陈商说："回家后竟然生病了。"蒋兴见陈商迷恋己妻如痴病恹的状态，止不住心里的忿然，插话："你怎么不死！"打开的折扇也随之"刷"地一下收折以展示其愤怒之情。

陈商追述与王三巧内室喝酒，交欢的情景，放荡轻狂的神情毕现。蒋兴唱道："这狗子不奉情当面就讲"时，怒从心起，水袖一挽，顺势起身举着扇把向陈商劈头打去，陈商正好偏其头转过身来发现这一举动，刁歪着眼，用目光问要干啥？蒋兴怕事情弄糟，即随机应变，打开折扇与陈商扇风，强笑着说："我看你哥子有些发热，给扇几下，凉爽、凉爽。"做出关切的情态，借以把莽撞之举掩饰。接着蒋兴进一步探问他与王三巧情欢意合，要是她亲夫回来又将如何处置？陈商回答很干脆："一副药管叫他命见无常！"蒋兴意想不到这狂徒竟如此毒狠，此时用"踢三襟"的动作表现出来气愤之极的情态；用惊吓后退肘蹬后襟，一个趔趄顺势踢小襟，身姿偏斜时蹬前襟，转身用"对眼"定相，展现惊惧愕然状。

蒋兴表面克制怒与忿，心境并不平静，他身、手颤抖，手中折扇嗞嗞作响，陈商还要叫其转来，叮嘱他转达自己对王三巧的眷恋之情。彼时蒋兴一声断喝："你喊啥！叫啥！！你出门看天色，进门看脸色，你看我……"把前额一拍，手掌顺脸下落，用眼睛表达那似恨，似怒，欲想痛骂之相，不过终究把一腔涌上之气强压下去，咬了咬牙，掉头而去。

《酒楼晒衣》康子林与萧楷成分别演蒋兴与陈商，配合默契，可谓珠联璧合，以后张志举、韩成之、李文韵、曾荣华及其传人蓝光临、晓艇也擅演此剧。

水牢摸印　川剧弹戏，又名《双合印》，大戏《广平府》中一折，小生应工。

舞台上，马门处斜放弓马桌一张，表示"牢房"，台中为"水牢"。巡按董洪私巡察访，被恶霸刘应龙抓去关入水牢之中，董洪仰卧直挺，由四家丁双手托举出场，四家丁走到弓马桌前，放下董洪，紧接着将董洪从弓马桌上往水牢一推，董洪翻"抢背"倒栽葱落下水牢。

董洪被推下水牢，飘浮晃荡，挥水袖、飞褶子、甩水发，从弓马桌旁单腿跪步磨圆场（董

洪在水牢中这场戏，都是单腿跪步表演）。唱一句〔散板〕："遍体鳞伤强挣扎。"下面董洪大段讲白：反思如何得授八府巡按，奉诏巡查广平、顺德二府，途遇张庞氏控诉恶霸刘应龙仗着兄长在朝为官，横行乡里，抢走其媳，又诬其子为江洋大盗。董洪代张写了状子，嘱往巡按台前控告。董洪扮作算命先生，微服私访至刘应龙家，不想张庞氏误将词状投入刘应龙手中，刘核对笔迹，说董洪"包揽词状"，不由分说，命恶奴家丁，手持棍棒将董洪"打！打！打！"打下水牢。

董洪在水牢这段表演用各种身法、眉眼、形体动作刻画了他此时此地处境。一、上有利刀，周围有竹尖，下有臭水淹其胸，闻听人说刘应龙将四城门臭水共聚一处，内放五毒石灰，若与刘应龙有仇，丢在水牢，只见人进，不见人出，黑暗沉沉，真吓煞人也。形容水牢的阴森恐怖状况。二、董洪在水牢本想摸一出路，突然摸触一物，头上有发，项下有须，身上有衣，足下有靴，乃是一具男尸，他联想到人死水牢，其尸不朽，身旁必定有宝，又摸，有一小袋，内装"受命于天，吉绶永昌"的一枚八台印授。三、将水牢摸到的印绶，与自己随身带的印绶，从两边向中双合相互对照，方方正正，不大不小，一模一样，真相大白，死尸是正在寻找的前任巡按黄伯钦。此段表演无一句台词，靠演员的手、眼、身、发、步表现出来。而整个戏唱、念、做并重，属于川剧文武小生难度较大的折戏，韩成之、易征祥、陈桂贤擅演此戏。

五台会兄　川剧胡琴戏《五台会兄》是唱、做并重的单折戏。以花脸、生脚应工。



五郎杨延德在内场唱〔二簧倒板〕："五台山削了发为和尚"后，佛门弟子和尚装扮，项戴佛珠，手持拂尘，走醉身法即"醉步"出场亮相，念："愤恨奸臣才出家，五台庙内削去发，不愿在朝陪王驾，脱去蟒袍换袈裟。"念毕以"醺醺大醉"神态，自言自语，边走"圆场"边唱一长段〔扣扣板〕。追述他杨家父子八人，大战金沙滩，被奸臣潘仁美陷害的情景，抒发他单人独骑，闯出重围，愤怒出家的思想感情。六郎杨延昭正在客房安睡，忽听门外疾声高呼，"睡朦胧"，只见一人醉醺醺撞进房来。"莫非偷盗之徒？"六郎手执宝剑闪开房门，一剑刺去，杨延德随手用拂尘挡住说："下不去呀！有洒家进客房好言相问，你不该拔宝剑来杀贫僧，扫华堂我不伤蝼蚁性命，反把我当作了偷盗之人。"杨延昭顿觉失礼，歉意地说："这是我睡朦胧不能相认，须念我京城中路远行人。"杨延德一听是京城来的"乡里"，感慨万千。"乡里会乡里格外心欢喜"。杨延昭疑惑地问："大师父既是京城人氏，那我就要盘你。"杨延德也观看这位军爷有些面熟，好像在哪里会过。两人就此坐下，畅叙乡情，杨延昭开头先问大宋朝"兴的哪家？灭的哪家？"杨延德说兴的潘家，灭的杨家。杨延昭说兴的杨家，灭的潘家，各持各的理由，各套各的口气，各打各的肚皮官司。最后在

杨六郎的步步逼问下，五郎终于道出了自己的身世。

在追述杨家七子保宋王的大段唱词中，杨延德连唱带比表演了十八罗汉的形态动作，这十八罗汉式口是该剧的传统表演式口：杨延德唱〔倒板〕："大宋朝有个天波楼"比划的是"数珠罗汉"式，右手拿的拂尘插到左后颈项内，尘须在上，尘把在下，呈骑马蹲裆式，双手在面前抓住自己戴的佛珠（即双手弯掌、翘起大拇指，先在胸前向内抓，把佛珠两边分开，然后再移向右侧），亮佛珠成半月形，眼看左前方。唱〔一字板〕："先朝中有个火山王"时，比划"伏虎罗汉"式，左手从颈项取出佛尘，顺势绕尘须一转，紧接左手抓住拂尘须和拂尘杆，抬起右腿踏上弓马椅子，右手握掌高举过头，身左前倾，聚精会神，眼看前方，成"伏虎"式。唱："火山王所生三个子（继业、继凯、杨继昌）"时，比划"降龙罗汉"式，右手抓住拂尘外绕一圈，紧接着抓住拂尘须和拂尘杆，高举在头顶，形同"降龙棒"，左手比龙爪形在腰前顿起，形似抓龙头，右腿右横上半步，成右弓箭步，眼看左前方，完成"降龙"式口。十八个罗汉式口都是在弟兄二人互相问答中完成的。罗汉式口计有一、燃灯罗汉。二、单凤罗汉。三、数珠罗汉。四、伏虎罗汉。五、降龙罗汉。六、魁星罗汉。七、抱膝罗汉。八、掏耳罗汉。九、文殊罗汉。十、合掌罗汉，十一、长手罗汉。十二、马踏罗汉。十三、望远罗汉。十四、长眉罗汉。十五、卧佛罗汉。十六、铜钱罗汉。十七、搔首罗汉。十八、大肚罗汉。当杨延德唱到"你要问我是哪一个，我本是沙滩失败，出了家的和尚杨五郎"时，杨延昭双膝下跪，激动地拜见哥哥。至此兄弟相会，骨肉相聚，悲喜交加，挽手同至禅房，漫叙家常。

川剧《五台会兄》是净脚老艺人吴晓雷的拿手杰作之一，表演、声腔兼蓄众家之长。1952年第一届全国戏曲观摩演出大会上，吴晓雷饰杨延德，陈淡然饰杨延昭，吴获演员二等奖、陈获演员三等奖。中央新闻纪录电影制片厂已摄入舞台艺术纪录片《川剧集锦》中，全国发行。吴本人曾将"十八罗汉"式口，单独摄成照片，示范教学，传人不少，广为流传。

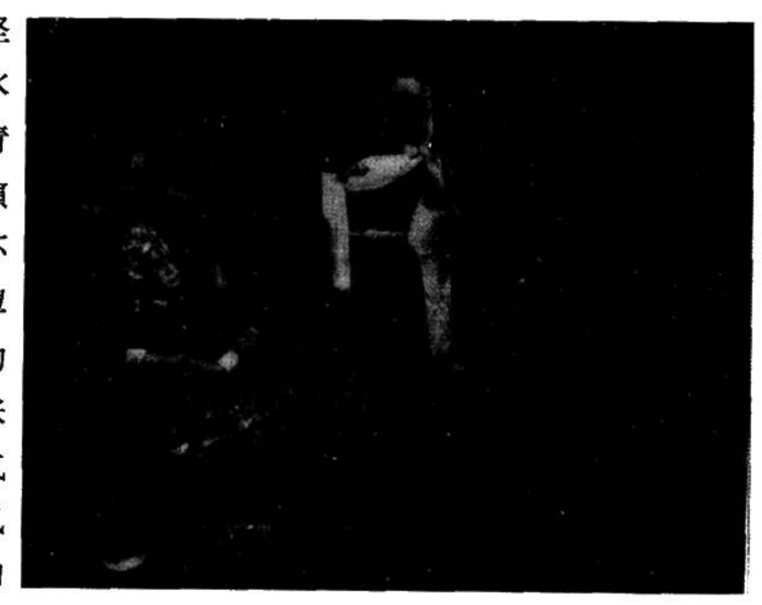
桂英打雁　川剧弹戏《桂英打雁》是以刀马旦应工的折子戏。宋营大将孟良，奉杨元帅令，前去穆柯寨砍伐"降龙木"准备在大破辽兵天门阵时作兵器用。恰值穆桂英的寨子操演之期，桂英"箭中双雁"，孟良捡雁后借此要她献上降龙木方退还雁箭。全剧角色有桂英、木瓜、孟良三人，但龙套群角计有八大旗（即男鞑子）、四花枪（女鞑子）、四标子，舞台术语称"四堂角"（坐纛旗一人可有可无），全剧共三场戏。

第一场"坐寨打雁"。木瓜上场"推衫子"表示今乃穆柯寨操演之期，他正在整顿人马，等候穆柯寨大王穆桂英传令。这时，桂英率众兵卒"大站门"队形上场，八大旗、四花枪先上，四标子旗簇拥桂英上场。桂英"推衫子"亮相。鼓乐声中，桂英载歌载舞念诗："头戴金冠双翅飘，脑后斜插凤翎毛。身穿锁子连环靠，外套一件锦战袍。左挂弯弓秋月样，右插琅玕箭几条。上马如鹰下马鹞，一支花，稳坐马鞍桥"。桂英坐在弓马桌的椅上传令，众兵卒站立两厢，吼："唔哦……"扬威。桂英唱："今乃是操演期把兵操练，看一看众儿郎他们谁个争先。"她自己也"脱蟒袍哪呀哈，忙把这铠甲儿现……威风凛凛把山下。"途中和众兵卒合

唱〔七句半〕后，讲“穆桂英，大披挂”时，一句一个身段。行走中忽听空中闹喳喳，桂英得意地对木瓜说，你看姑娘显显武艺。唱：“开弓搭上雕翎箭”。这场戏在运用川剧龙套“堆辕门”表演程式方面，舞蹈性强，舞台调度非常活跃。特点是从“大站门”起变换队形到仍还原为“大站门”止。中间主角、群角共同完成八个群体画面。个个有动作，共同构形象。如桂英登式口唱〔一字〕“大小儿郎细听详端”时，群吼“唔哦……”，四标子旗站立，八大旗、四花枪分别持枪两边绕，变为两条枪，站“剪刀叉”。（八大旗、四花枪单数向右边抄，双数向左边抄，大旗全开，旗尖都向内台，头旗、二旗先架两支旗尖，架叉形在穆桂英的头顶高耸，四花枪紧随大旗依次排列两边，内高外矮，远看形同剪刀形）桂英居中，标子旗站立身后左右，如众星捧月。桂英接唱：“恨刘王登了基朝纲大乱。”四堂角从两边翻变“斗方子”。（八大旗的头、二、三、四旗，把旗打开下垂，紧围桂英，形似“斗方”，五、六旗两边出旗，七、八旗前面支旗，四花枪两边叉枪，四标子旗举旗登式口，前护后拥，声势显赫，也是“堆辕门”的点题。）桂英又唱到：“一马儿反至在穆柯寨前，”锣鼓起〔五捶半〕，八大旗亮旗过头矮身法后退，四花枪从八大旗行列中跳到前边“撕岔”持枪登式口。这一系列的程式动作，形象地表现出木瓜口中“红旗滚滚，姑娘来也”的山寨气势。

第二场紧接一场桂英“箭中双雁”后，命木瓜“找寻雁箭”。孟良上山，双方碰面，只是一个过场戏。第三场孟良拾得雁箭不还，要见了桂英才退还，待见了桂英，孟良又要她献上“降龙木”。桂英见孟良拾箭不还，反而强讨硬要，讲道：“扎了要道（切断后路）。”将孟良团团围困在鱼腹之中，并有意刁难于他，说：“有了金帛放你走，若无金帛刎人头。”孟良不服，但杀又杀不退，难以出重围，只有献出随身的黄骠马、宣花斧、狻猊铠等，权作“买路费”。演员胡裕华擅演此剧，此剧也是川剧的保留剧目和教学剧目。

水漫金山寺　传统川剧《白蛇传》中一折，以武旦、武生应工。许仙被法海骗上金山寺，钟情的白素贞不顾青儿的劝阻，拖着快要分娩之身去到金山寺寻找许仙，并哀求法海放出许仙，让她夫妻团圆。法海坚决不允，白素贞忍无可忍，招来水族“水漫金山”。戏从白素贞与小青驾舟前往金山寺开始。旧时的演出，二人均穿一色“打衣”，经过不断的改革，现白素贞是头戴日罩子、扎泡花，全身穿白软缎、镶花的白打衣、着披风。这样在行进中张开飘动的披风，颇有乘风破浪的气势。小青武生打扮，一色青装，威风凛凛。二人来到金山寺门前，小和



尚把他们挡住，急去禀报法海。白素贞急欲见到日夜思念的官人许仙，用右脚勾住青儿的颈项，左脚站在小青的腿上，右手伸开披风、高举文帚，形成登高了望的优美造型。当小和尚传话要他们“三步一低头、五步一拜，拜进寺去”时，惹恼了小青，他拔剑要杀进山门，但白素贞要小青强压心头之火，找许仙要紧，拉着小青：“不用多言，随娘娘进寺去。”这时白素贞手举文帚，用一个“斜梭步”一步梭进两三尺，似蛇的蠕动柔软又优美。进寺后，张目四望，不见许仙踪影，于是纵身跃上小青的肩上，小青也顺势托举她站在肩上跑一个圆场，以寻找许仙。白素贞站在小青肩上，双手张开绫带，似“燕展翅”般腾飞张望，终于发现许仙隐匿在法海身后，急欲招唤，身子向前猛倾，顺扑倒之势，从小青肩上一个“高后翻”下地。

白素贞哀求法海放回许仙，法海不允，反使用法术，将“青龙禅杖”抛向小青，压得他“飞岔”数次倒地乱滚。为救小青，白素贞不顾己身安危，接过禅杖，也被压得难以支撑，一个转体三百六十度倒地，以“滚堂棍”技巧，手持禅杖，又以“飞胯滚棍”双脚前后一字分开，抱住青龙禅杖就地圆圈翻滚。这里运用“倒扑虎”、“蛇串圈”等动作表示她精疲力竭，生命垂危，还在作无力的挣扎。这时许仙见状，悲惨呼叫：“就是蛇，我也要去呀！”白素贞听其喊声，精神振奋，以“乌龙绞柱”左右转动禅杖，终于摔掉青龙禅杖。

白素贞与小青再次乞求无用，于是发动水族“水漫金山”。水漫金山时，众水族依据自己的特性掀浪涌水。虾子以“虾蹦子”去冲击金山寺山门；鱼鳅以“鱼鳅滚沙”的动作翻波掀浪；螺蛳用“螺蛳转”形成旋涡水推涛逐澜；鲤鱼作“鲤鱼掀浪”的身段，螃蟹作“横爬”身段涌水。在水战中，乌龟（武丑扮）先以硬背壳冲撞山门，又用“矮倒三点”扳浪，吓跑了简斋、哪吒；鲢巴郎（鲢鱼，丑旦扮）双手拿鱼翅（用软的双层皮鞋垫作）作扇动鱼翅动作去斗哼哈二将。开头哼哈二将以为鲢巴郎行动笨拙，肥胖可欺，欲以高大身躯，对其突然袭击。谁知鲢巴郎来个出其不意，用“鱼翅”猛打哼哈二将的肚皮，只打得他们“哇哇”乱叫，还不知道挨了什么法宝。欲定神看个真切，鲢巴郎又挥动“鱼翅”打去，只吓得哼哈二将狼狈逃窜。

法海又召来“紫金铙钵”。铙钵上场时，是一张黑、白（以白色为主）的笑脸，伸舌眨眼，嬉皮涎笑。当法海命令他去降服青、白二蛇时，他陡地神色大变（运用变脸特技），变成一张金色脸面。打斗中他追逐白素贞和小青，以为用铙钵压住了她们，欢喜得手舞足蹈时，又变成了原来那张乐呵呵的笑脸。可是，揭开铙钵，不见白蛇与青蛇，气得捶胸顿足，笑脸马上变成一张绿色狰狞的脸面。以后，随着心情的变化，运用“变脸”特技，变出紫脸、黑脸。

为镇住白素贞与小青，法海召来韦陀。韦陀领了法旨，突然右腿向上一踢，睁开“慧眼”（踢慧眼特技）一观，一下在额头的中间显出一只金灿灿的眼睛来。接着是激烈的武打场面，在众天将设下火圈欲烧白素贞时，她不惧熊熊烈火，一个前窜毛，勇敢地钻过火圈。

这出戏，从头到尾，都贯穿了一个斗字。演出很注重高难度技巧的运用，并且强调武打中要打出人物、打出性格来。从主角到鱼兵虾将，都有自己的绝招。三十年代，饰演白素贞的薛艳芳“钻火圈”要穿过中间有三尺距离的两把椅子，那疾风般的纵身平飞，由起到落，

足有一丈多远的跨度，并且身不着火。川西坝的颜小东演白素贞时，有个精彩的“倒标火圈”动作，为同行叫绝。戏中，小青一角通常由武生应工，以其火爆的性格，刚毅不屈的抗争，反衬白素贞忍辱负重，善良贤淑的心灵。同时，由于有男演员的陪衬，很多造型优美、难度甚高的动作，得以和谐的配合，也可增添许多表演技艺。

1959年，四川省青年川剧演出团将该剧作为中华人民共和国建国十周年国庆献礼剧目之一。在京演出后，又在太原、广州、海南等地巡演。主要演员有黄素芳、蒋立元、燕凤英、崔亚欧等。1981年，四川省川剧院对此剧作了进一步加工后，曾到香港演出，受到港、澳同胞赞扬。主要演员有古小琴、章菁森、李凡、曾道勋、王道正、陶长进、任庭芳、何伯杰等。

以后，川剧《水漫金山寺》多次出国演出，受到国外观众的好评，有“场内演白蛇”场外“买票似长蛇”之盛况。

断桥　川剧《白蛇传》中一折。白素贞与小青去金山寺寻找许仙，因怀孕，不敌法海，退至断桥边，许仙来此，小青怒不可遏，欲杀之，白素贞念及夫妻情深，从中劝阻，许仙也愧悔自责，求其宽宥。戏以生、旦应工。小青由武生扮演，穿青打衣，耳插怒发，打蓬头。

小青扶白素贞在断桥边小憩，他忿忿然站立桥头。许仙来此，青儿见后，怒不可遏，口吐獠牙，向许仙猛扑过去，许仙惊骇不已，转身就跑。小青欲追，白素贞上前阻拦，小青气极，猛地把白素贞甩开，顺势“抢背”倒地，起时一张白净脸皮变成一张大红脸（变脸特技）表示其愤怒之极。许仙忘命地跑着，小青在后面一声怒吼：“哪里走！”吓得许仙脚炬手软，抬不动步，小青追赶前来，一把抓住，原地旋转，试图用两脚将许夹死，许仙以“金蝉脱壳褶”倒梭出来，魂惊胆丧地扬袖后摔褶晃摇摇地跑下。小青以为许仙已被夹住，但双脚松开一看，只剩一件青衫，好不气恼。白素贞又偏偏赶上前来将他拉住，更为气上加气。小青猛地抛开白素贞，长长地“哼”了一声，“倒飞蝶”起来，变成一张铁青脸，表示脸已被气青。

许仙被小青紧追不舍，顾不得脚下的路是坡、是坎，飞跑中一个跌滑，飞起“吊毛”，立脚未稳，小青后面猛喝：“许仙休走！”许仙举步又跑，脚尖失重，“朝元鞋”离脚飞起，鞋口不偏不倚落在水发桩上，失鞋的左脚高高抬起，原地飞转，“朝元鞋”在水发桩上顺着同一方向旋转。当小青赶来抓时，“朝元鞋”旋起离开水发桩落在许仙手中，小青刚要抓住许仙，偏偏又被白素贞死死拉住，许仙又得逃脱。小青气愤地甩开白素贞后，狠狠地猛蹬一脚，一个“飞背锞”起来，又变成金粉脸，表示他已气得脸色蜡黄。

白素贞拉住小青，缓和了气氛，回看许仙已被完全吓呆，手拿“朝元鞋”漫无目标地扬着手，喊着打。素贞柔情地拉着官人的手，亲切地呼喊着：“官人！官人！！”许仙才慢慢地回过神来想说点什么，但张嘴无声，最后拼足力气说道：“白娘子，小青要杀人，你、你要拉倒哟！”这下才哭出声来，用“朝元鞋”揩拭眼泪。白素贞见此情景也觉心酸，拿过鞋子，关切地用水袖与许仙拭泪，当她扶许仙落坐时，许仙一个趔趄才发现一只脚没有了鞋子。白素贞欲与之穿鞋，奈怀孕之身难以弯曲，小青这时极为不满地上前夺过娘娘手中之鞋，向许仙

的脚边甩去，许仙接鞋时不偏不倚套入脚尖（特殊技巧）。素贞扶许仙断桥打坐，诉说衷情的一大段〔江头桂〕演唱，顿挫有致，快慢相间，声声爱、字字情。终于雨过天睛，一家团聚。

薛艳秋、姜尚峰、李泉勇搭档表演此剧，配合默契，唱做甚佳。

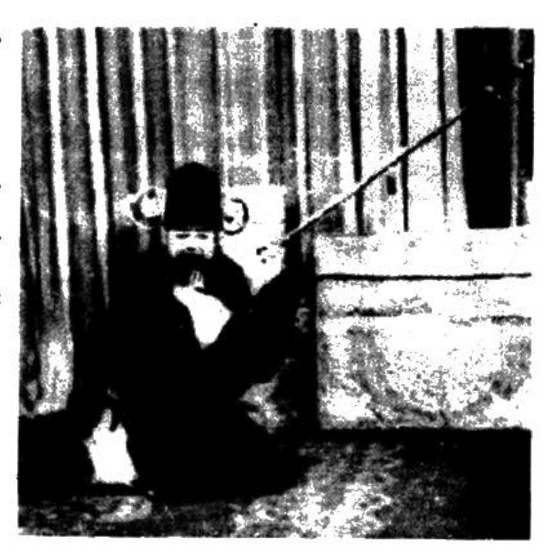
晏婴说楚 川剧传统折戏，小丑应工。晏婴任齐国丞相，治国有术，能言善辩。但他身材矮小，常受别国嘲弄。齐王让其出使楚国，议齐楚结盟事。晏婴为国家尊严，在针锋相对的回击中，既不失重臣的仪态，又不亢不卑，完成齐楚结盟使命。晏婴身材矮小，是用矮身法，屈膝蹲身表演。

晏婴戴相貂，着官服，穿朝靴，驱车走"小方步"上场。他整个身子的重心落在一只屈腿的脚上，不能摇摆与颠晃，举步时还要亮靴底，以表示一个大国使臣端庄凝重的气派。唱："楚江水碧蜀山青，一览万里大江横。"感叹山河扰攘，列国纷争。随着词意有小的动作："干戈扰攘列国并，眼看山河乱纷纭"，"乱"字音起，顺势半侧身。左手捋须，左脚偏起，"纷纭"二字中定相。

晏婴至楚国境内，前来迎接的众臣们，见其矮短身姿，故作讶状，晏婴反身就坐时，背向群臣，昂首挺胸，左脚起，右脚立地，作瞬间停顿，慢慢缓步入座，泰然自若。当宣诏晏婴上殿时，念："递国书敦睦邦交，喜孜孜端带撩袍。"整整冠理理带，撩袍上殿。撩袍时双腿都要弯曲，以示腿短，翻亮靴底时缓而慢，以示雍容。楚王见晏婴矮小，用言语讥刺，晏婴也反唇相讥，晏的表现惹恼了楚王，楚王做出恃强凌弱之势，晏婴并不动容，先是立于王廷之上，待楚王耍尽威风之后，他缓缓地走近楚王玉案边，左脚屈蜷上抬，右手之扇挽个小花，扇尖着膝，义正辞严地缓缓陈述利害，当今之际，秦晋暗暗虎视荆楚，巴国也在等待战机，如楚国只知恃强逞威，恐"螳螂捕蝉，黄雀在后"。为了点化这一危害性，晏将手中折扇一挽，平伸直对，像一把利剑猛刺，矮身姿顺势一个小滑步，扇把微微一搅，回头面向楚王双手一摊，表示无手顾之忧也。

傅三乾、周裕祥擅演此剧。

跪门吃草 川剧传统折戏，官衣丑应工。魏国使臣须贾与假扮寒儒的范睢同至秦相府门，范睢昂首入府，须贾被阻于门外。中堂出来传话，才知范睢即是张禄丞相，范睢念及当初须贾尚有赠绨袍一点人情，赦其不死，于宴使臣时，命须贾食马草，以示羞辱，逐回魏国。当须贾被传到相府后他便知凶多吉少，立即跪门请罪。他刚欲进府，被司马大人（校尉头领）厉声喝退，不禁惊惶失措。演员先移动左脚，右臂向空甩出水袖，如此反复数次，退至台口定相沉思，情绪恐惧。



须贾闻知赵国差官已被丞相斩首，立即意识到自己的处境危险，他用颤抖的手指抚须摸颈，比划自己将被砍头，脸上表情一副丧魂落魄的样子。

须贾自知性命难保，用流利而顿挫有致的讲白道出前因后果，悔恨当初未将范睢致死，留下祸根，无奈只好甩掉纱帽，飞跪扑地请罪。司马大人执鞭猛打，须贾用跪步仓惶躲避，并不断拱手求饶，最后被猛踢一脚飞坐倒地不敢仰视。司马大人传须贾进见丞相，须贾吓得软瘫在地，濒于昏绝。司马大人抓着须贾的水发要他站起来走，须贾已无力起身，跪地膝行并拱手求饶。最后又被猛踢，反身飞坐倒在地上。慑于相府威势，须贾又不敢不进府谒见范睢，只得跪在地上寻找纱帽，同时甩动水发，使水发在旋转中自己盘绕在发髻梗上，再用颤抖的手戴上纱帽，用快速跪步进入相府。

川剧演员刘成基、周裕祥、赵又愚擅演此剧，尤以跪步功、褶子功、水发功著称。



议剑　川剧传统折戏，袍带丑应工。戏以念白为主，角色对话间“双关语”、“弦外音”甚多，是一出以做工见长的戏。司徒王允欲诛除奸臣董卓，又苦于力不从心，觉察董府的曹操，是一个不甘心居于人下的人物。欲借他之手诛除董卓，但相知不深，不敢贸然坦露心机，只得借口请曹操过府鉴别古剑，从中试探，察其真实，再伺机行事。戏在“议剑”中展开。

剑是戏里的主要道具，剑的不同呈现移位俱表示王允、曹操间不同的心绪变化。王允通过“豪曹”之剑名，借问曹操作何解释。曹操答道：“此剑号为七宝刀，昔者姬光刺王僚用过一次，但此剑年深月久，有些欠钢不利。”王允见目的达到，接着曹操的话大作文章：“嗷，此剑欠钢吗？依老夫看来，他才是一个无用之物！”随着话音，王允右手拍剑鞘尾部，剑柄转向台口，略带几分嘲弄味地右手执剑柄转一圈，斜横身前，另一只手指向曹操，同时打击乐配以“呛、呛、呛”强化言外之音，王允讲话时，曹操双手连连摆动，头扭向王允，眼睛看着他。王允讲完后，曹操扭头向台口，双手揽须，不服地自语道：“我曹都是无用之人吗”？

王允通过议剑试探窥测到曹操确非董卓心腹，毅然决然地把剑赐与曹操，望他伺机刺杀董卓。曹操接剑在手，唱〔四边静〕：“我承颜顺旨防疑讶，谦谦实为诈，兵甲运胸中，眉睫仰人下，淳钩除霸，风云叱咤，乘隙刺奸邪，成功最为大。”唱时手中的剑傲然斜横，发狠猛刺，表现出不刺死奸贼不罢休之势。当唱到“成功最为大”时，左手执剑在胸前，右手紧握拳，姿态昂扬。当曹操仗剑猛冲下场时，王允突然叫曹操转来，曹以为王允突生变故，全身一怔，左手紧抓剑柄，右手执剑鞘，剑斜横在左胸前，宝剑半出鞘，以应付突变，王允却是叮咛他小心行事。王允道：“敌国舟中难持险”，曹操接说：“大人，方知射羿有逢蒙（后羿的大

臣)。"虽是宽慰对方,但因此举非同小可,此时曹操手中宝剑颤动不已,展示出他不平静的心态。曹操走了几步又转来,告诉王允,倘若刺卓不成,死了而已,望其尽管放心,天地可以作证。曹操执剑明心,定相;剑倒立,剑柄着地,剑身出鞘一尺许,收剑,划至背后,剑鞘上部搭上右肩,剑身仍出鞘一尺许,柄、穗均露肩外,剑钭背在身后,亮出长剑出鞘的美姿。

川剧名丑傅三乾的腿功甚好,在此戏中,他扮演曹操,下场时,左手执剑尾,斜背于身后,剑柄露出右肩头。他抬起右腿,用右脚尖在右肩上蹬剑柄,使宝剑出鞘一尺许,其传人刘成基、李文杰亦擅长此剧。

东窗修本　川剧传统折戏,以花脸应工。奸臣秦桧,冤杀抗金名将岳飞后,又在密室修撰诬陷忠良的奏本时,岳飞的幻影出现,此时,秦桧感到阴风飒飒,烛光摇摇,即作遮灯避风的系列表演。秦桧忽见岳飞,吓得像乌龟缩头一般躲在桌下,窥测良久,才慢慢站立起来,左右亮手,四下张望,望至下场口时,见到岳飞的腿部,再循身上望,与岳飞两相对视,一惊,身姿后倾,双手压桌右角,转身至桌的中心,至中场口与岳飞对视,秦桧举步上前打量岳飞,岳飞下椅,转身与秦桧对视,岳飞逼视秦桧,秦桧身后倾,相互如此转换,表现秦桧惊恐地对岳飞的探视。秦桧在识别岳飞的身型是否为自己的影子这段戏,两方动作一致。秦桧示意"你去",岳飞也用同样的动作对应之。秦桧通过手式动作,表达自己心事:我正在修本,来了一个人,身体有如此的高大,他怒目相指,好似岳飞,来势汹汹,莫非是来索取命债?要来卡死我的?至此惊惶不已,影子也照秦桧一样比划,影子自始至终参入戏的表演,与秦桧的动作对应,如常人照镜子一般。

此戏早年是赵焕臣的拿手戏,梅春林对此戏有创造发展。中华人民共和国成立后,四川省川剧学校将此剧作为净脚教学剧目之一,何伯杰、谢正新擅演此剧。

醉隶　传统川剧《红梨记》中一折。描写喝醉了的皂隶许仰川奉老爷之命,去请书生赵伯畴过衙饮酒赏月,皂隶胡涂且醉,闹出许多笑话。



许仰川喝醉了,当他去至赵相公住所,低头直入,被吊在门楣上的木牌碰了头时,他说:"哎哟,是哪个?"他高高举起拳头,要狠狠惩罚一下这个敢在太岁头上动土的家伙,见是木牌,眯着眼念木牌上的字,把"此是书斋闲杂人等不准擅入"错念成"比走书齐闭难人寿不准檀八"。自语道:"原来是檀八,这檀八又是哪一个呢?啊!我想起来了,檀八就是檀老七的兄弟嘛!"于是竟叫檀八去告诉相公,县太爷请他去吃酒。木牌不应,又生气地把木牌打坏,还说:"你不去算了,我自己去!"

赵伯畴已约谢素秋小姐来书房相会,不愿随许仰川去县衙赴宴。皂隶就故意歪缠,还

问赵伯畴去不去县衙？每问一句，他逼近相公一点，最后整个身子都压在书桌上，双手支撑着头部，显出一副无赖相。当皂隶追赵相公时，用小扑小跃的动作，活似一条讨好主人的小狗。赵相公被缠得没办法，企图把皂隶打发一走了事："好，好，你去打个转来！"皂隶一反身发现镜子中的自己，以为又来了一个皂隶，向其问话，镜子不应声，皂隶就伸手要打。当赵相公把皂隶关在门外时，他学女人的声音骗赵相公开了房门，并乘机用链子往赵相公头上一套，相公用手一挡，链子刚好挡回落在皂隶自己颈上，他还得意地牵着自己走下场去。

皂隶的醉态，不只是以脚下打偏，说话不清来表现，而是通过一系列醉酒后的神态，或反常的行为中得到充分表现。

川剧演员傅三乾、李文杰、周裕祥擅演此剧。

太保庙　传统川剧《佛首桔》中一折，丑脚应工。侠盗邱小乙，盗得银瓶后，惊惊慌慌地朝太保庙走去，向庙内神爷烧香还愿，此时准备祭神的鸡，突然叫了起来，邱小乙怕引人注意，急欲杀之，苦于没有杀鸡刀，只得用身旁行窃的撬门刀宰杀。由于行动慌张，伤手指、流血，又用香灰敷住伤口。祭神三牲弄好，忙点燃香烛纸钱，刚欲磕头谢神，忽听外面有声响，忙将点燃的纸揣在怀内。开门，以轻快的动作从上马门到下马门，并用"燕展翅"形态观看动静。见门前无有追捕之人到来，他手托下颌，眼睛几转，疑虑捕快差人已闪身庙内。于是他飞也似的反跳入内，走"蹲身鸭拐步"低瞧庙内僻静处，把神桌内也寻视了一番，仍不见一个人影。邱这才高兴地说道："哈，没得人嘞"！忙从怀中取出包裹好的纸钱，洋洋得意地在手中摇动几下，已熄灭之火，又红红地燃烧起来。

此戏运用了"纸钱复燃"的特技和丑脚的矮身法等表演技巧，颇有特色。

结草报　川剧传统折戏，丑脚应工。晋景公的大将魏犨嘱咐其子，他死后将爱妾祖姬殉葬，其子魏颗不从父命，将祖姬另嫁他人。后秦晋大战，魏颗兄弟兵败，敌将杜回穷追不舍，祖姬父祖恒已为土地，为报救女之恩，运用神功，结草成环，使杜回战马难以行进，魏颗兄弟转败为胜。戏中的土地祖恒，装扮特别：扮老丑开金脸，用棉花粘须眉，头戴矮乌沙帽，扎红泡花，身穿绿官衣，打白绸腰裙，手执龙头拐。上场时内放〔园林好〕头子，"老汉今年七旬多"，打烟火（打杂师手拿松香粉火把，撒向台上，制造气氛）走"老人身法"，单挽袖，拐杖举起，右脚提起，左脚站金鸡独立式，然后右脚放下，拐杖斜横左背，手捋白须向右。并在四方三角不同地转换，"单云步"，双手划动，边划动边下场。当走至下场口时念"浪动阴风"，随即提起左脚向上伸直形成"朝天腿"，脚尖平耳，直伸不动，右脚用磨步下场。

擅演祖恒的演员前有岳春、傅三乾、蒲松年，后有刘成基、刘裕能等。

皮金滚灯　川剧传统折子戏，丑脚应工。皮金不求上进，妻子苦心规劝，罚其堂前滚灯。这出戏重在表演滚灯、吹灯。演员顶着头上的灯碗从第一条板凳下爬过去，慢慢昂起头来爬上第二条板凳上，然后又全身倾斜向第三条板凳下面爬去。爬过三条板凳之后，再反身从第三条板凳上面爬过，从爬过之处，又用相反的形式爬回，并在板凳上面翻滚，那顶在头上的灯碗一直不许滑落。滚灯后，顶着灯碗走蛇形步，身体如"S"形蠕动，颈项前后伸

缩，幅度由小到大，由慢到快，波浪式前进，头上油灯闪而不灭。吹灯，是由顶灯的演员用嘴一口气吹熄头上的灯。



陈全波擅演此戏，他师承名丑鄢炳章，对皮金这一人物有独到的分析理解。他认为皮金虽然读书不多，还算是个读书人，因此，言谈话语中有几分斯文气。当妻子逼他滚灯时，他觉得有伤斯文，但迫于妻子的威势，不得不滚灯。赵炳林（八岁红）滚灯时，头上顶着九个大碗在板凳上滚、爬，毫无闪失。还顶着九个碗做木偶身法，他全身关节灵活，比划动作时，身姿颤动状如提线木偶的快速提拉，头上的九个油碗安稳如固，为人称绝。

文武打　川剧传统折戏，褶子丑应工。陈仲子探视母病，母杀鹅与子充饥，后陈离母出走，他想起“见其生不忍见其死，闻其声不忍食其肉”的圣贤遗训，便吐出所食鹅肉，路遇齐人（乞儿）赴宴归来，也在呕吐，二人相见彼此讽刺挖苦，以致殴斗，仲子用一截稻草回击对方，表演夸张。

乞儿反复挡住陈仲子的去路，他火了，诘问乞儿有什么了不起。这里乞儿显得很高傲，自以为与其他乞儿大不相同，陈仲子道：“乞儿便乞儿，又有什么不同？”“便”字拖得长些，“什”字拖得更长，还挽了一个“颈花”，语调慢悠，说话也不目视对方，表现出一种轻慢态。乞儿也恶语相诉：“迂腐之气难闻，你是一个矫情的丑鬼！”陈仲子也以牙还牙，“鄙贱之态毕露，你是一个矫情的蠢驴！”念“矫情”两字时，一停、一顿，语音一低一扬，“的”字拉长音调，“蠢驴”二字念得很短，表示对“蠢驴”——乞儿不值一谈之意。陈仲子在语音里坦露出高傲之态，乞儿自觉“文打”不胜，便来武打，二人讲明，一人一拳。乞儿人高拳大，打得陈仲子趴在地上“哎哟”的叫，当他举起小小的拳头，回击乞儿，拳到乞儿身边又突然停住，慢慢地摇了摇头，做出一种觉得不妥之态说：“我的拳头打将上去，犹如泰山压顶，乞儿必要呕血身亡！”接着双手叉腰，走“小磨步”围着高大的乞儿审视了一周，然后用小拳头在那硕大的身躯上扬了



一扬，又摆摆手，表示打不得。于是从路旁拾来谷草一根去打乞儿，刚欲打去又觉不妥，说：“哎呀不好，草棒甚长，击之过重，不如去掉上下之节，以中节击之也就够了！”接着把谷草上下两头去掉，他还是觉得打人的草节留长了，会伤着乞儿，因而一再地截短草节，最后只

剩很短一节谷草，陈仲子鼓足最大的勇气去打乞儿，并作出一副十分于心难忍，不愿将人致残的样子，然后将草节轻轻插入乞儿胡须里。他的怜悯，使乞儿更为反感，认为陈仲子小看于他，便将陈痛打一顿。

《文武打》是傅三乾"傅派"的拿手好戏，以后传授李文杰。这出戏唱不多，主要靠演员的"讲"、"做"。李文杰对角色理解深刻，表演细腻，做工精当，《文武打》是他的拿手好戏。由于该戏很有特点，四川省川剧学校将此剧目作为丑脚的教学剧目，由名丑黄开文教学。

黄沙渡·投店　川剧传统戏，丑脚应工。

义盗万安回家途中生病，腰无分文，他想方设法借宿在一家客店的猪圈楼上（下面养猪，楼上堆放杂物），因而目睹了客店老板黄斑虎谋财害命的经过。他见义勇为，不但巧妙地救了书生周魁之命，还惩治了恶人黄斑虎。戏中表现黄斑虎谋财害命，万安看见后焦急不安的情景，是以"双背躬（供）"的形式进行（即楼上楼下两组戏同时表演）：楼上（公马桌上）万安窥见楼下黄斑虎的所作所为，通过旁白插话，说出目睹的情景，或为被害者周魁的处境担心，或道破黄斑虎的内心活动等。万安的表演又与楼下黄斑虎陷害周魁的戏，相互穿插，互有联系。如周魁将银子寄柜时，万安在楼上连连摆手，意思是说："寄不得！"又如其中一段戏：黄斑虎接过周魁银子，放入柜中，背白："这位相公有二百两银子，老子与他借……。"万安："人生面不熟。"黄斑虎："是话呀！人生面不熟，他焉能借给我呀？我不免手执一把钢刀把他杀了。"万安："杀人要填命啰！"黄斑虎："是话呀！杀人要填命，我又把他如何处置？（想）有了，我不免用麻枯药酒，将他麻着，背在黄沙渡，甩在江心，慢道说是人啰！就是神仙也不晓得。"万安："嗨，我就晓得哒！"这种"双背躬"间离的艺术处理手法，对于揭示特定环境中特定人物关系及其各自的性格特点与心理状态，很富于表现力。最后是黄斑虎追赶万安"跑趟子"的表演，万安的步态，采用了灯影人物的造型和指爪、身段，这种灯影身法，用在万安身上，恰到好处地表现了万安机灵、诙谐、滑稽的性格。



佘塘关·佘彪出阵　川剧传统戏。以老丑为主的闹剧。佘彪先把女儿佘赛花许与杨艾之子杨继业为妻，后来又许与孙同之子孙安为妻。秋天，两家都到佘塘关来迎亲。佘彪亲孙疏杨，恼怒杨艾，掷金杯将孙同打昏在地。佘彪遣二子佘龙、佘虎替孙同报仇，在阵前又被杨继业生擒，最后，佘彪出马，先用鞭胜了杨艾，后杨艾又用银锤打败佘彪。其中佘彪披挂会阵一段表演颇具特色。

当佘彪闻报:"杨继业出马,二家官少爷被擒"时,气得昏倒椅上,苏醒之后,在〔亮马锣〕的锣鼓牌子中甩帽子,表示内心的悲痛,紧接着是一段〔苦皮〕唱腔。在〔亮马锣〕牌子中,先后翻双水袖,双手抓褶子的脚边,一上一下摆动。〔亮马锣〕牌子奏完,佘彪坐椅上,抛帽子,帽子抛起,从空中落下,抛帽时要用巧功,坐着不动,劲在脚尖,颈项一硬!头一昂,帽子就向左上方抛出,后即唱〔苦皮〕:"闻一言把人的三魂吓掉,止不住鲜血儿直往上潮……""止不住"三字后"噗、噗"吐血,用指拇一沾,在眼前一看:"哎呀是血!"再接着唱:"鲜血儿直往上潮。"唱到:"叹本藩今年七旬到",甩须,左手托摆衣襟,以右手挽袖头甩须,同时头向右摆甩须,脚步随锣鼓节奏,从左台口到右台口,接唱:"到老来何人把孝包。"右手托摆,以左手挽袖头子,又从右台口走至左台口,这来回的走动,表示出佘彪年老失子的悲痛。佘彪决心亲自披挂会阵。于是改换了靠甲。唱到:"在头上整整爷的蓝缨罩,"耍头上的翎子,先右后左,以翎尖画太极图,一个"风车子"转身,又唱:"丝鸾大带紧缠腰",斜向左台角耍翎子,然后快步退,同时一左一右朝前甩动翎子站式口,唱:"未上马带爷的无价宝(九节鞭)",取鞭、耍鞭,颈随手旋转挽鞭花,又将鞭抛起、接住蹬式口(亮相),唱:"走鞭斜插马鞍桥"。

这段戏,又唱又做,唱做结合,通过感人的唱腔和大幅度的动作,表现出佘彪由悲痛到愤怒以及老而不衰、亲自出阵的情景。

川剧名丑陈全波擅演佘彪一角。他的穿戴尤见奇特。把佘彪处理成一个富有四川土气的武将,在造型上:面部画三花脸的核桃形老脸(脸上的主要皱纹类似核桃壳上的纹路)。顶白蓬头,捆黄绫帕,挂白吊口条,头戴纱王帽,插双翎子,虽封汤王,但仍带有山大王的野气,身穿金黄蟒、红彩裤、青缎靴。换了甲靠后的穿戴更为特别:内穿白色香汗衣,无袖黄靠反穿外面,双袖高挽,屁股上插两杆背背旗。这种经过艺术夸张的造型,显得滑稽可笑,但却符合佘彪这个草莽英雄的本相。



做文章　川剧弹戏,褶子丑应工。宦门公子徐子元奉父命闭门攻读,正在无聊之时,突然想起昨日在大街之上买来一奴仆单非英,不知此人聪明否?要试他一试。单非英上,见公爷先施礼,徐子元夸他见人还晓得行礼,真了不起,接着又喊他倒一杯茶来。徐子元自言自语道:"我肯信,他连茶都倒得来。"单非英上场说:"请公爷用茶!"徐惊讶道:"哎呀,本事真大,连茶都倒得来,哪……再到厨房给公爷端盘点心来。"单非英端点心上说:"请公爷用点心。"当单非英听公爷说不好了,转身要到街上请个医生来给他看病时,又听公爷说不是害病,而是老夫人要公爷照题做文,单顺口说出:"做文就是了,

问公爷题目在哪里?"徐子元向单非英诉说:"听说是要做文心如刀绞,肚儿内无墨水怎样开交……。(夹白)一家人吃饭,叫我一个人来遭罪,未必我好拐吗哪门?"开始念文章题目:"子、曰、学、而"连念两遍再也念不下去了。单非英在旁帮念道:"时习之嘛。"徐子元抢过题目说:"我是在考你,看你懂不懂,拿过来哟。"边讲边伸出巴掌,一把抓住笔杆,将毛笔尖送到嘴里像啃骨头一样咬。单问:"你在做啥?"徐说:"我在发笔嘛!"提起笔来作写文章状,笔提得高,但落不下,突然他把笔往桌上一放,转身向上马门方向,一手提起褶子大襟,躬下身子,蹑手蹑脚,屏住呼吸,做逮麻雀的姿式,轻轻向前一步、两步、三步猛向前一跳,没有捉到麻雀,伸出双臂,形容翅膀,双手又提起褶子前襟(夹白):"哦嗬!飞了!飞了!!"边说边走矮身法。单非英问公爷:"你在做啥?"徐说:"公爷在按麻拐拐(麻雀)。"单说:"公爷你在做文哟?"徐突然停步站起来想想说道:"老实话,我还在做文的嘛。"赶紧又回弓马桌前提笔接唱:"这一阵急得我冷汗长标(淌)。"似乎要落笔写(夹白):"出行大吉,要不得,抬头见喜,要不得,大吉大利,要不得,要不得呀?恼火哟!"接唱:"头又昏,眼又花,老想睡觉……。"似有所悟,他慢慢地从椅子上站起来,学女人身段及步法。清晨起来,低头侧身蹲下,由下向上卷帘、拴帘、跨门、整容、理鬓,用兰花手假意戴花,双手伸中指比画自己凤眉,伸出左右手比自己的樱桃小口,双手拉袖口,理衣、提鞋,随即抿嘴一笑,双手抱腹,走女角一步三点头步法(上左脚、摆右手、上右脚摆左手,脚跟对脚尖成一线,进、退、进反复循环)的忸怩作态动作。(夹白)"呀呀啐"接唱:"猛然想起美多娇,张家姐儿生得好,李家妹儿柳条腰……。"这时单非英又提醒公爷说:"公爷你怎么一天光想这些哟,相爷如此关照你,若不做文,只怕有些不妙!"徐对单说:"公爷今天现象给你说,你就是把公爷吊在那黄桷树的尖尖上,吊三天三夜,也倒不出一滴墨水来。"单非英想一想说道:"府庭中丫鬟院子甚多,何不找个人帮你做。"徐说:"那、那公爷今天就请你帮我做。"

川剧名丑陈全波、周企何擅演此剧。

老背少 川剧传统剧目,源于《目连传》中《会缘桥济贫》一段。戏中请求"济贫"的有疯、瘫、跛、聋、哑人等。"老背少"是表现一个哑老汉背着一个疯瘫少妇去求周济,由于山高路远、大雪漫天,父女俩饥寒交迫,卧雪而死的情景。剧中两个角色均由旦脚演员一人同时扮演。化妆用特制服装道具,演员头部扮少妇,捆大头,假身穿古褶子,两袖搭在老汉双肩旁,身体伏在老汉背上,两条假腿穿绿色彩裤,小腿后翘起,露出两支尖尖脚。老汉头形,演员穿香汗衣(小衣),彩裤,裤脚卷起,脚穿草鞋,扎半截裹缠子,背着少妇时,左手抬着少妇的臀部,右手拄着棍子,蹒跚而行。在行走时老汉有摇头、点头、偏耳、抬头等动作。实际上是个假头真身的老汉,背着个真头假身的少妇。它单独成为戏,曾名为《张公背婆》,后来逐渐演变为"父哑女瘫"。戏中人物,身首交错,真假一体。因而演员需一身二用,两者兼顾,掌握好假父只能动,不能说,瘫女只能说,不能动的特点,运用唱腔、讲白和上山,路滑,过桥,饥饿难忍的形体动作来刻画人物的生活处境,揭示人物的苍凉境遇。

川剧旦脚老艺人杨云凤、薛艳秋、罗芹香、陈翠屏都擅演此剧。

柜中缘　川剧弹戏，从河北梆子移植而来，是三小（小旦、小生、小丑）应工的折子戏。



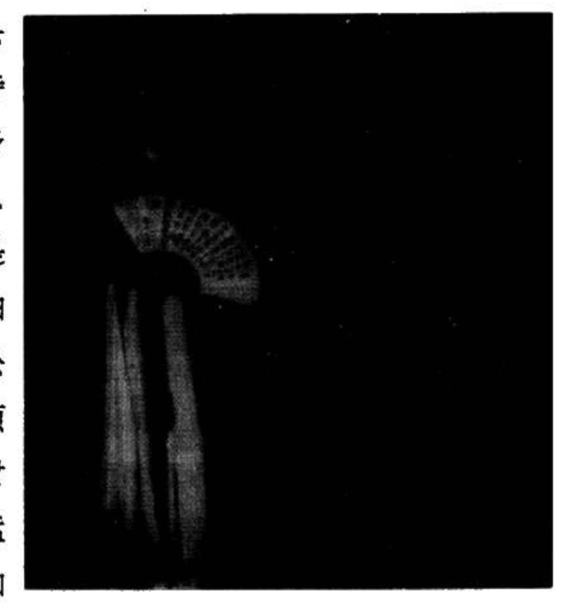
刘母打算到女儿玉莲舅舅家去“走人户”（串门），呼唤女儿前来告知。玉莲常在母亲面前“放嗲”（撒娇），母亲呼唤她时，她在内场应声的“呃……”，有意把“呃”字拖得又嗲又长。母亲故意逗她：“偏要给你选个不成材的浪荡子弟”，她又是以嗲和娇的语气说：“那我就不嫁。”母亲说：“甚至学起妈来了”，她也学着说：“其至还学起妈来了。”玉莲的哥哥淘气，装着像个斯文人，可是他与母亲见礼时，又一口气一个人把两人的话都说完了，母亲说他淘气，他说：“母亲与儿取名淘气，你儿不得不淘气。”他还缠着母亲，也要跟她到舅舅家去。母亲嘱咐妹妹看守门户，淘气也学母亲口气，叮嘱妹妹 。母亲骑上驴子。淘气不管坐没坐稳，用脚猛力把驴子一蹬多远，差一点没有把母亲摔了下来。

岳飞的公子岳雷因岳飞被害后，官差正在追捕，来到玉莲门前，官差追赶逼近，千均一发之际，请求玉莲让他避难。玉莲深知农村姑娘不允许陌生男子进屋，不然“跳到黄河也洗不清”，但因岳雷乃忠良之后，毅然将柜打开让他跳入柜中藏好。当差官要进屋搜查时，她装着在门口，一只胳臂遮住眼睛害羞，一只手拿着一根吆鸡的竹竿，一阵乱打，口里还不停的喊：“抢人哪！抢人哪……”双脚还不停的在原地跳，终于躲过了官差的搜捕。不巧刘母走时，忘带钱包，叫淘气中途折回拿取。淘气急于打开柜子，玉莲左闪右遮，阻拦哥哥，反引起哥哥的怀疑，于是哄妹妹说柜子上有条蛇，玉莲一听，立即跳下柜子，这时淘气上前揭开柜子盖一看，有个少年书生躲在里面。于是，一口咬定岳雷是“奸夫”、“有伤风化”。平时玉莲受母亲偏爱，一贯逞强，如今出了此事，淘气决定要重重报复一下，声称要将岳雷送官惩办。这时母亲回家，听淘气讲后，气愤之下打骂了玉莲。后当她查明原因，知道错怪了女儿，连忙安慰。平时玉莲在母亲心中“像朵鲜花”，此时蒙受委屈，越哭越伤心。后来母亲要将玉莲终身许配岳雷，问她如果愿意就点头，不愿意就摇头。玉莲又爱又羞，不好意思地点头又连忙摇头，眼一眨，舌头略为一伸，反而对母亲说：“妈，你说该咋个办喃？”辫子随身一摆，手中手巾从右肩抛起，左手顺势接住，然后一个左转身，扑向母亲怀中。淘气先不同意这门婚事，要把妹妹拿去“换牛种田供妈的”。妹妹骂他：“多管闲事多操心。”淘气还说：“啊呵，这一下，一条牛出脱了（没了）。”对立情绪解除后，未婚妹夫与舅兄淘气见礼，淘气手足无措地慌忙跪下，并说：“这个礼信我才要不来……”。淘气的语言烘托出他憨厚、调皮、纯

正的性格。

该剧是1959年中国川剧团赴东欧四国访问演出剧目之一。1978年该剧由峨眉电影制片厂摄成舞台艺术片。

金莲调叔 俗称《打饼》,川剧胡琴戏,花旦应工。武松回家探兄,其嫂潘金莲见他英俊、年青,便以情挑之。潘金莲贫家少妇装扮,头戴少许彩花,身着绣花短褶衣裤,花围腰,手拿特制八角手巾。从下马门露头,又小快步出场,侧身右耳静听,似乎外面有人叫门,武松又喊:“开、门、来!”潘金莲一听是武二(武松)的声音,先是一惊,后又暗暗高兴,拍掌,赶紧理鬓、整衣、拍灰,边上前开门边问:“外面扣门者是谁呀?”武松答:“武二归来了。”潘白:“武二归家来,正解愁烦恼,纵是铁打汉,见奴也魂消。”开门。叔嫂二人对坐后,潘眼珠转动,寻找话题道:“听说景阳岗猛虎伤人,来了一位醉汉,三拳两脚打死猛虎,不知那位醉汉是何人?”武松答:“那正是小弟我呀!”潘乘机三次赞扬武松说:“你真是一个大……”竖起右大拇指对武松一指,媚眼接说:“你真是一个大……”又竖起双手大拇指,在武松眼前晃动,头微偏,斜眼盯着武松,武松面带怒气,先“嗯”一声问:“大什么?”潘连忙说:“大英雄、大好汉、大豪杰。”她边说边退步,坐下,寻思又如何再逃逗。稍停,又问:“叔叔你结交的朋友是不是那些三节梳头、两节穿衣的姐儿、妹子呀!”武松答:“那样的朋友,俺武二不为她。”此处潘金莲边问边运用抛转手巾特技,将手巾向上一抛,悬空旋转下落时她伸出左兰花掌接住手巾,就势一转手巾,又将手巾从左背后抛越右肩,在抛甩手巾的同时,自己迅速原地右转身,左手又接到手巾,右手兰花指对武松的一只手臂一推,边推边说:“叔叔你在哄为嫂呀!”武松唱:“贤尊嫂若还不相信,哥哥回来你去问他。”潘唱:“休提起那个冤家,提起冤家恼煞咱。”武松气愤地:“哪个冤家?什么冤家?”潘讲:“叔叔你还不相信吗?待为嫂学给你看,他清早起来,把围腰扎起。”武松问:“做啥?”潘说:“打饼呀!你看!”她边说边做眉眼动作,面对观众,侧身到下台口,撬开灰面柜子,用瓢撮灰面,一,二,三,撮完后又称灰面,右手提秤盘,左手梭秤砣,边做以上的表演动作,边用眼角瞅着坐在旁边的武松,并向武松先比三根指头,再比两根指头,小声说:“三斤二两(灰面)。”然后,将灰面倒进面盆,放到案板上,掺水、和面、揉面、缓揉、急揉、双手揉、交叉揉,揉成团后再一砣(团)一砣地向案板(面板)砸去。锣鼓小打配合“差、差、差,差而令乃差,差而令乃差”在锣鼓声中,潘金莲的双眼随着乐鼓的节奏,不停地偷看,并以单肩、双肩不停地抽动来勾引武松。接着取擀面棒擀面团:“一、二、三、四。”对武松比四个指头(即四个饼子已擀好),接着取簸箕,



筛芝麻、撒芝麻、撬鏊子，武松问："这是做啥?"潘说："我在看火、勾火、吹灰。"此时灰尘四处飞扬，她连叫："叔叔快来!快来，渣渣掉进我眼睛里去了，快来帮我吹一下。"故意睁开一只眼，用手指绷开上下眼皮，又叫："叔叔快来帮我吹一下嘛！不吹？……不吹我自己吹，这不是出来了哇!"接着做拿夹子夹饼，把饼又放入炉中烘烤，放好鏊子、夹子动作。潘说："好啦，我把饼子烤起了，这会儿我俩叔嫂来摆龙门阵。"潘坐下跷起二郎腿，武松又不理她，金莲闻到怪味，正在纳闷，突然叫道："哎呀！烧饼糊了，香扑扑的呀!"于是拿夹子取烧饼，左手伸兰花掌靠左肩抬起，表示手托烧饼盘子，把烧饼一个一个夹入盘内。武松问："这又是做啥?"她说："这下就要上街卖了啊!哎，想起你的哥哥，人又生得矮，嘴上还长了几根八字胡，我今儿走几步给你看嘛!"这时潘双腿外撇，身子半下蹲，左手托起盘子，右手前后摆动，走矮子步，边走边摆手，口中连喊："白糖饼子，红糖饼子，椒盐酥锅盔。"

此戏，也有用高腔演唱的，其台词、表演基本相同，薛艳秋、王清廉擅演此剧。

夫妻桥　川剧新编民间传说故事剧。秀才何先德夫妻集资修桥，方便行人。可是官府被当地的封建把头买通，谎言浪恶水深，难以修桥。因为，不修桥，地头蛇们便仍可在渡口敲诈过路行人的钱财。何先德识破了恶人的诡计，立下誓言以头颅担保，修好大桥。当桥快竣工时，恶人趁风雨夜暗中将桥折断，并嫁祸于何。桥未修成，秀才却含冤而死。"断桥"是全剧之"胆"。

秀才何先德（小生应工），听见自己辛苦营造的桥梁突然断毁时，沉痛、惊惶！内放腔："工程毁，大业隳……"声音颤抖而带嘶哑，表现想呐喊又喊叫不出的忿懑之情。何先德涂油脸，口咬发辫，长袍只扣一颗钮扣，惊惶地奔扑上场。定相后，用失神的眼眸，侧身圆场回顾，寻找目标，恍惚发现了，但又看不真切，待真的看到，桥只剩下几根残桩，真的断了，于是发出悲愤的呐喊："断了！断了……!!"全身前倾，几个急促"蹉步"然后飞起一个"高背锞"，跌扑到断桥前，撕心裂肺地叙述这突然降临的灾难，和累及家人的不幸。最后何先德忿懑绝望，决定投河自尽。此时用了一个"土字形飞岔"扑向台口：即整个身躯上纵，双臂抬起成"一"字形，而双脚飞起分开成"一"字形，这样整个人体在空中形成一个"土"字。



四姑娘　"三叩门"是川剧现代戏《四姑娘》第五场《咫尺天涯》中的主要情节。是夜，月冷、雾浓。四姑娘许秀云来到抽水房找金东水，当她正要举手敲门时，心情又十分矛盾，怕半夜敲门引起闲话。反之，如不找金东水商量，郑伯如阴谋又难以揭发。经过思想斗争，她毅然走上前去叩门。金东水在屋内闻听秀云在叩门，十分欣喜，立即起身意欲开门，但又怕郑伯如乘机造谣

诬陷，干扰“整顿”大局，于是将拉栓之手又慢慢地缩了回来。秀云在门外等候，见门内毫无动静，决心二叩其门。金东水心中非常矛盾，思考再三，还是不开门为好。四姑娘孤身一人，遭受诬陷，急需最亲的人理解，决心三叩其门。此时，惊动了东水的儿女长生、长秀，他们叫爸爸开门迎接四娘。可是，东水为顾全大局，强制吹灯装睡，拒不开门。四姑娘见门内以吹灯作答，非常气愤，急促离去，当走至坡上，发现手上还一直提有刚为长生、长秀做好的鞋时，又忍痛含泪地走到门前，轻轻放下包袱后，含泪愤然而去。

“三扣门”这段戏的表演是借用传统的“背供”形式，在台中虚设的一道门前进行的。两个演员门外，门里，“心里”对话，抒情动人。在唱腔上也能充分发挥川剧高腔帮、打、唱特点，为戏曲表现现代生活，取得了成功的经验。（见上页图）

送柴　川剧现代戏《宜宾白毛女》中的一折。一个严寒的夜晚，久居断头山上的罗昌秀，思念亲人，决定下山为母送柴。

此剧以传统表演程式为基础，以现实生活为依据，把旦脚的传统步法“占占步”与芭蕾舞巧妙结合。既丰富了表演手段，又增强了人物的美感。戏是在紧锣密鼓声中开始的，罗昌秀背柴侧身快速出场，转身俯胸，反手护薪亮相。因见母心切，下山时她不顾山道崎岖，泥泞路滑，急跑狂奔，遇到阻碍或翻或跳，灵敏矫健，此处以武旦翻腾纵跳的表演程式为基调，融现代舞蹈于一体，表现其慌不择路的急迫心情。当罗昌秀来到自家门前，听到母亲思念女儿的啼哭声时，她恨不得一下子扑进亲人的怀抱，但又怕被人看见，招来灾祸，还怕因自己变得形同“野人”，使母亲受到惊吓。犹豫后，只有忍痛离去，但心欲走而脚不行，徘徊良久，终于慢慢垂下枯瘦如柴的双手，缓缓退去，最后消失在雪夜之中。在这里，演员借用鬼狐旦身段，先是快步前行，而后快步后退，眼里泪花闪闪，表情十分凄苦，表现她又惊、又疑、又怕、又眷恋的神情。

此剧于 1958 年为宜宾市川剧团创作首演，沈文菊饰罗昌秀。

金花三娃结婚　四川曲剧现代戏。媒婆与金花妈欲将金花嫁到西山梁王家。媒婆问什么时候送人？金花妈赶快用手堵住对方的嘴，用另一只手向下场门房指了一下，意思要媒婆说话当心点，不要让金花听见了。于是媒婆凑近金花妈的耳边，悄悄地继续商谈。金花从屋里出来，见媒婆与妈妈正在密谈，赶快退了回去站在门后，侧身听他们的谈话，当听明白后，金花一个小的趔趄，用手扶头，神情木然。接着，两眼闪露出愤怒的光芒，双手不停地搓扯衣角，唱道：“恨媒婆贪图钱财心肠坏，怨妈妈做事糊涂太不该。”然后，双眉紧锁，双脚交替跳动，表现出焦急和束手无策的心情，最后，冲出屋外，去找三娃商量。金花妈和媒婆见金花突然出来，一时发呆。媒婆恐事有变，两眼一转，计上心来，催促金花妈赶快把金花叫回来，二人追下。

金花在路上和三娃相遇，喘息未定，她两次张口，均未吐出一字。三娃见此情形，知有急事，再三追问，金花才抬起头来唱：“三娃哥哥快想方，我妈要我嫁到西山梁，王家娃儿点

点大，癞子脑壳没得头发。”三娃听后如雷轰顶，两眼呆直，神色木然。稍顷，三娃走至金花背后深情地唱道：“小河流水哗啦啦，流泥流水不流沙，流水隔断行人路，隔不断三娃与金花。”金花听了三娃的表白后，十分高兴和激动，脸上绽开了笑颜，一下子转过身来拉住三娃的双手，唱：“三娃哥哥情意真，金花听了喜在心，天塌地陷我心不变，誓与哥哥结同心。”这时，金花妈与媒婆赶来，不问青红皂白拉住金花就往回走，金花与她们挣扎，四人在台上排成一字，拉来拉去，正相持不下，区长来到，问明原委，向他们宣传了党的政策和婚姻法，对金花妈和媒婆分别进行了教育和批评。对金花和三娃进行了鼓励和赞扬。全剧在歌颂党的政策好的几句合唱中结束。

路遇　芦山花灯传统剧目。表现农家女幺妹子在走亲戚途中，偶遇砍柴郎张三，二人一见钟情。该剧属于花灯戏中常见的旦、丑的“对对戏”。在表演上继承了花灯诙谐机趣的风格，极富民俗乡情。



幕起，砍柴郎在欢快的锣鼓声中，头戴草帽，手执蒲扇，踌（扭）动着十字步上场，唱〔贺灯调〕（又名“数麻雀”），“一只麻雀一个头，两只眼睛黑黝黝，两只脚儿朝前走哟，一根尾巴在后头……”这种调子的特点在于一唱众和，气氛欢快热烈。在表演上，砍柴郎通过手、眼、身、步的动作把唱词中麻雀的形象展示出来。在唱到“二只脚儿朝前走”时，还运用了“矮桩步”和“双膝颤动”等夸张动作表现麻雀的形象。幺妹子在台内唱一段乡土味浓烈的山歌之后，身穿绣花满襟，头簪花，手撑花伞舞纱帕，踌动着轻盈的碎步上，唱着〔过街调〕：“奴家今年一十七，再过四年二十一，……”表演紧贴风趣的唱词，时喜、时忧，随着人物心声的剖露，展现了一个不满封建礼教、追求婚姻自由的农家少女的形象。幺妹与张三相遇，二人一见钟情，张三借用民间掌故、表示爱慕之心。他对幺妹说：“我要那白蛇娘娘显道性，我要那七仙姬降下凡尘。我要那天上银河织布女，我要那三圣母的宝莲灯。”幺妹子善解其意，即刻“设难”逗趣，砍柴郎巧言对答，表演上采取二人对踌，多用十字步和交换八字步。砍柴郎翘胡舞扇，幺妹子也不停地舞动纱帕、扭动腰肢如风摆柳。砍柴郎送幺妹子的一段戏中，采用了舒缓动听的〔怀胎调〕。表演上则在踌动十字步的基础上，配合唱词，运用伞、帕、扇形成不同的画面，尤其是当唱到“飞呀、飞呀，飞起来了啥？我的小乖乖……”时，又在套打锣鼓帮腔中，二人以展翅高飞的表演，展示他们对美好生活的向往。此剧1982年参加雅安地区文艺调演获一等奖。

灵牌迷　灯戏《灵牌迷》叙述一对好吃懒做的耍二夫妇，他们假以暴病死亡，来骗取邻居张老汉夫妻的钱财。张老夫妻为察究竟，前去看望。耍二夫妻只好装死躺下。老夫妻

觉得耍二夫妻暴病而亡，无人收尸，甚为可怜。于是，买来白布二匹，按照习俗将二人用白布从肩至脚裹紧，以便装殓。老夫妻出去办后事，耍二夫妻由于手脚被白布裹住，后悔不该编造自己死亡的事，哄骗别人，弄巧成拙。于是，互相埋怨打起架来。因他们的手、脚均被白布裹住，只好用头碰、顶肩、撞腰、双脚齐跳等来互相撞击。这时舞台上出现两个裹着白布的假死人，乱蹦乱跳的丑态表演。这样的艺术处理来自民间，辛辣地鞭挞了这对无赖夫妻。这个戏生动、形象，富有喜剧色彩。

赶隍会　四川灯戏。某县的石知县巧与城隍是同天生日，但寿诞之日，全城百姓乃至三班衙役都去给城隍菩萨礼拜去了，知县这里冷清无人，为察究竟，石知县决定假装城隍去城隍庙。打轿时轿夫说："轿子已坏，只有坐抬杆(一根长而圆的竹杆)。"无奈，他只好以杆代轿，在去城隍庙路上要爬山过河，于是表演了一连串妙趣横生的身段动作。开始石知县坐杆上，摇折扇，随着竹杆闪悠闪悠，一会儿他双腿坐，一会儿又单腿坐，非常自在得意。下坡时，他又十分紧张地双脚站立竹杆上，往下一看，神情十分恐慌，突然一个下滑，险些掉下来，只有一只手、一只脚还挂在竹杆上，来了个挂半边猪儿的造型。轿夫见状，急忙用力把挂在竹杆上的知县，一浪一浪地浪上竹杆，石知县又稳稳坐在竹杆上悠然自得了。知县又在过跳蹬河时(舞台上摆设几个石桥蹬)，运用了"探海翻身"、"大鹏展翅"、"搬朝天镫"、"单腿脱靴"等惊险高难的动作，表现了石知县艰难过河的情景。坐抬杆、过跳蹬河等动作都是从山乡生活的自然形态中并借鉴民间灯戏的表演加工提炼而成。

郑板桥买缸　四川灯戏。盐商韩老板，利用欺骗手段，敲诈民妇古缸一口。被人称为扬州八怪之一的郑板桥得知此事后，施计将古缸讨回。

郑板桥向韩老板买缸，二人言明，价钱为一两银一斤缸，谁若反悔罚银四十两。韩老板见有如此巨利可获，立字据相卖，但郑板桥要让他雇工抬回原地，一手交钱一手交货。韩老板一口答应。在路上，郑说自己走不动，需抬着走，并要韩老板亲自抬他。韩贪图暴利，件件应承。于是，郑板桥坐在缸里(纸糊古缸，无底)，两条腿在缸沿外边成"二郎腿"状(二郎腿系假脚，真脚在缸内走动)。一路上"二郎腿"时而悠闲晃动，时而绕向天空。上坡时韩老板挺着肚子气喘吁吁；下坡时，走着矮桩步，鸭子步，滑稽而可笑。抬缸人则"左手左脚"动作机械、呆板，似木偶走路。在称缸时，郑板桥拿出小秤，并取出纹银二两，让韩老板把缸敲烂称二斤缸给他。韩老板不肯，要整缸出卖。郑板桥根据盐商反悔的行为，依字据罚银四十两，不然到衙门告发，盐商又舍不得银子，最后只好将缸抵押，郑板桥也及时将古缸归还民妇。

此剧的表演是采用木偶动作，矮桩身法，以及"卡通式"的步态、身段，颇具灯戏特色。

洞房花烛夜　秀山花灯现代戏。表演分为三段：第一段"花灯串寨"。以花子、花妹为首的花灯班子到新郎、新娘家贺喜未遇。花子在锣鼓声中出场，念"刷白"(秀山民间花灯表演的一种韵白)，诙谑风趣，念一句辅一个花灯表演动作，边念边跳，别致有趣。接着踩着

锣鼓点子用扇引花妹及众灯妹出场。在花灯锣鼓和过场音乐(花灯锣鼓采用石堤勾联锣鼓串打。过场音乐为民间花灯〔逗郎调〕)中唱花灯调〔唱花〕,轻松、活泼,极富山乡风味。



第二段"新人夜归"。新郎陪同新娘替人接生后归家,发现桌上一对"金童、玉女"的玩具娃娃,引起两人对生男生女的争执。其中"踏月归家"一段双人表演是这场戏的重点。幕外女声独唱加伴唱,两人在花灯"跳团团"的动作中上场,采用了"鳊鱼上水"、"单摆柳"、"膝上栽花"等花灯表演程式。在灯调〔黄花车〕的伴奏和伴唱下,表现一对新婚夫妇缱绻缠绵的爱情和月夜踏雪的情境。

第三段"花灯闹房"。演花灯班子返回新郎、新娘家贺喜闹房的情景。此段表演,突出一个"闹"字。其中"瞎子摸鱼"是这段戏的高潮。花灯班子为了摸清新郎、新娘对生男生女的态度,让新郎、新娘蒙住双眼摸玩具娃娃。说是摸着"金童"生男,摸着"玉女"生女。新郎一心要摸到"金童",暴露了重男轻女的旧思想,被花灯班子罚跳"童子拜观音"。表演时花子、花妹各执"金童、玉女"在前面逗引,新郎、新娘则蒙住眼睛去摸索。众灯妹踏着花灯锣鼓的节拍在旁伴唱伴跳。这段表演是根据民间花灯的"门斗转"变化发展而来。"门斗转"又叫双花灯或四人花灯,动作幅度大,变化多,很适宜表演热闹、欢乐的场面。"门斗转"的基本动作跳"颤颤步"、"线扒子",是选用民间花灯调"开财门"和"龙船调"的锣鼓牌子,节奏轻松愉快、风趣活泼。新郎受罚跳的"童子拜观音"舞蹈,也是从民间花灯中移植来的,童子(新郎)要连拜三次。一次拜新娘,二次拜花灯班子,三次新郎与新娘一道拜观众。拜时音乐及表演节奏变慢,大锣大鼓齐鸣。每拜一次,锣鼓打一次,表现出新郎的羞愧、尴尬,并将剧情推向高潮。《洞房花烛夜》为秀山花灯歌舞团保留剧目之一。

阿Q正传　根据鲁迅同名小说改编的四川曲剧现代戏。开头,阿Q听到报幕员说要他演戏,大吃一惊,手脚无措,连忙制止,制止不成,干脆一横心地说:"演就演,孙子才怕演。"继而一想说:"我阿Q能上戏,他(赵太爷)还不配!嘻嘻!!"瞬间转怒为喜。

阿Q因说了他和赵太爷是本家,结果被赵太爷几巴掌打倒在地,并令其不准姓赵,此时阿Q用手指揩着嘴边的血迹,忿懑地"呸"了一声说:"……我的儿子将来比你阔得多啦!"见地保来了,阿Q情知不妙,欲逃未遂,只得屈着身被地保揪下磕头。当"革命来了"时,阿Q喊着:"革命了!造反了!"狂奔上场,然后,昂首挺胸地站在台前最显著的位置,接着,炫耀地拍褡裢,以示有钱了。当假洋鬼子、赵太爷不准他革命时,阿Q拖着沉重的步子颔首低眉,抱手支头,习惯性地用手摸摸褡裢,并骂了一句。接着他慢慢站起来,无神地望

着空中，双手一摊，绝望地说："完了，完了。"一副哭丧相。最后一场阿Q的表演借鉴了传统戏中"呆儿"的步法，以显示其滞重和呆愚。眼神也由自负自信变得颓唐不安。从埋怨法官，诅咒假洋鬼子，埋怨自己圆圈没有画圆，直到愚昧而绝望地呼喊："二十年后又是一条好汉！"此时阿Q的精神胜利法的性格达到顶点。他那被压抑、被扭曲的精神状态，得到了充分的体现。

女演员陈雪较成功地塑造了阿Q这一艺术形象。被认为是"中国戏剧舞台上第一个女阿Q"。

双下山　即《尼姑下山》。四川曲剧传统折戏。小尼姑和小沙弥为了追求未来的幸福，双双冲破空门，逃下山去建立美好的家庭。小尼姑出场后，通过眼神和面部表情表达了自己哀伤、愁苦、怨恨的思想感情。当唱到"那一日我在山门外耍，来了个小沙弥到这达……我也怜惜他"时，她脸上忧伤愁苦的表情消失了，随之运用了云帚、水袖功，她这时左手食指向左前方，半侧身用袖遮面等动作以表现二人相爱及羞涩之态。小尼姑与小沙弥见面后，分别用碎步、云步、矮桩鸭步等步法，结合圆场、内翻、外翻、移位、高矮桩等形式，配以各种舞蹈、身段造型，完成了剧情的表演，最后双双挽手相扶载歌载舞下场。

赤松德赞　安多藏戏历史剧。描写老藏王赤德祖旦年迈力衰，难以驾政。以葛氏贵族为首的一派想独霸吐蕃天下，暗地里将刚出生的小王子赤松德赞强行夺走，酿成了一场轩然大波。赤松德赞继业后，总结了历代先王的功过得失，力排众议，竭力推行新政。旧贵族势力极力从中阻挠，而莲花大师帮助赤松德赞，将一群妖魔鬼怪收拢后，又不停地念咒语。鬼怪们感觉大地在翻滚，个个像醉酒汉一样，东倒西歪，有的哭、有的叫、有的喊、有的跳。随着咒语鬼怪们还运用了小甩腰、大甩腰、滚爬、互相斗打等动作，由慢到快，咒语终于将一个一个鬼怪降伏了。醒来时他们跪地作揖磕头，请求宽恕。于是人鬼共同修建桑耶寺院。修建寺院时，有尽心尽力的，也有偷懒耍滑、动口不动手的，舞台上你来我往，互相撞击，乱蹦乱跳，丑态百出。这段戏表演生动、形象、幽默、滑稽，富有乡土喜剧色彩，显示了世间的正义与邪恶，光明与黑暗的斗争。

智美更登　安多藏戏传统剧目。《智美更登》的表演重点是处罚王子一场戏。国王到寝宫查镇国之宝一事，得知王子确有盗宝之事，他大为震惊，头晕目眩，众大臣急上前，搀扶的搀扶、捶背的捶背、呼唤的呼唤，忙做一团。王子见事已败露，国王又昏倒，众大臣也不会饶恕，他神色慌张、手脚无措，不时揉搓双脚，双眼不停环顾周围的动向。国王醒来后，怒发冲冠，捶胸顿足，三次双手托起，呼唤苍天。与此同时，鼓、莽号齐鸣，如雷鸣闪电。国王叫随从上前摘去王子的王冠，将衣服一层一层地连扒下三层，再给王子戴上脚镣手铐，接着在快节奏的鼓点声中推着王子三次出场(即游街示众)。这时大臣们指天划地，要求将王子处以死罪。最后国王听取了老臣的建议，将王子流放到哈相山。此段戏没有什么语言，基本上是通过生动形象的动作，塑造了国王、王子、大臣等人物形象，整段戏节奏紧张，矛盾尖锐，扣人心弦。

舞台美术

四川戏曲的舞台美术伴随着戏曲的发展而不断丰富和完善，早期四川的倡优表演、宫廷宴乐中就有了化妆。晋陈寿在《三国志·蜀书》卷十二《许慈传·忿争》中记载："先主（刘备）……群僚大会，使倡家假为二子之容……"。这是由倡家（演员）假扮许慈、胡潜而当众表演的记述。唐段安节《乐府杂录·俳优》中，记有《弄假妇人》一文："大中（唐宣宗李忱）以来，有孙干饭、刘璃瓶，近有郭外春、孙有态。僖宗幸蜀时，蜀中有刘真者，尤能。"这是对优伶人物的真实记载。五代时，"王建子（王衍）僭嗣于蜀，侈荡无节。庭为山楼，以彩为之，作蓬莱。画绿罗，为水纹地衣。其间作水兽芰荷之类。作折红莲队。盛集锻者，于山内鼓橐；以长籥引于地衣下，吹其水纹，鼓荡若波涛之起伏。以杂彩为二舟，辘轳转动，自山门洞中出，载妓女二百二十人，拨棹行舟，周游于地衣之上。采所板莲，列阶前。出舟致辞，长歌复入，周回山洞。俄而唐庄宗遣使李严入蜀，复作此舞以夸之……"（宋田况《儒林公议》卷下）。这样大型的"折红莲队"驶进驶出，可算是早期的"布景"尝试了。

入宋，四川戏曲逐渐形成。1974年，四川广元出土的宋淳熙年间（公元1174—1189）墓藏石雕就有宋杂剧的人物场面。有两个头戴长翅方冠，身穿圆领官服，手捧朝笏者，形象生动逼真，服饰穿戴完整。另一幅是右边一个身穿圆领长衫，头戴六角软桷方帽；左边一个是头上挽单髻，身穿对襟长衫的女性；作对称状。再有一幅是二人著常服，分坐山石之上，背景有阴刻竹丛景色，带有明显的戏曲表演情节（见彩页），这些人物所穿戴的服装是当时的官服和一般生活常服，未见专门和特殊的舞台表演服饰。这一时期，戴面具表演的"川杂剧"也在川东一带盛行。"戏出一棚川杂剧，神头鬼面几多般"（《大觉禅师语录》卷下《颂古》中所记），至今流行于四川酉阳、秀山一带的"傩愿戏"、"阳戏"（俗称"鬼脸壳戏"）仍保留了戴面具演出的古老形态。

明代，四川境内，社会安定，经济繁荣，随着商品流通和移民入川，省外不少戏班及声腔也传播蜀中。表演中特别注重服饰的鲜明。明·张谊《宦游纪闻》载："嘉靖己丑（公元1529）有游食乐工，乘骑者七人。至绵州（今四川绵阳，未详来至何省）。……其所携服饰，整洁鲜明；……搬作杂剧，通宵达旦者数日。……作《鸡鸣渡关》。"文中所述，已非一般常服，而是"整洁鲜明的剧装。"加之明朝皇室崇尚宗教，大兴寺庙，乐楼、戏台遍布城乡，神戏、庙会演出频繁，演出中对妆扮十分重视，出现了"靳广儿那一班，韩五儿这一起，妆脚色

都标致……”(明陈铎《嘲川戏》的记述。他形象地反映了那些“绞细了眉，剃去了须，戴上了云鬓”的演员们的妆扮手法和妆扮形态。

清初，四川戏曲表演中的服饰和妆扮已趋发展，据康熙贡生吴珍奇的记述：顺、康年间，昭化、中江就有戏曲演出。他说：“余少时为父师所拘，毋得观戏，……丁亥(公元1707)观戏于中江署，(该戏)服物采章示有仪也，旌旗剑戟示有威也，管弦箫鼓示有声也，涂朱抹粉示有象也……。”(《重修昭化县志》乾隆版卷三十六选举贡生)当时演出的戏班在戏装、道具、乐器、化妆各个方面给他留下了深刻印象。乾隆初年，成都有“来云班”(昆班)“留川苏商，特地回江苏制戏箱，邀几个苏伶来蓉，便登台献技”的传闻(唐幼峰《川剧杂拾》民国三十三年手抄藏稿，现存四川省川剧艺术研究所)。又据内江温荣成记述：川剧衣箱形成较早，且较完备的是资阳河的“金玉箱”(又称金玉班)，它于清乾隆三十六年(1771)创始于内江县。乾隆五十三年完备后并正式命名于阳县(今四川资阳)。计有头帽箱、文穿箱、武穿箱、什物箱各一担，合称“四担箱”。还有把子箱一抬，彩箱四抬(见《内江吟花馆主温荣成(1885～1967)遗稿》)。以后的川剧班社归口管理即依照大衣箱、二衣箱、四杂头、杂箱等，逐步形成了衣箱建制。清嘉庆十年(1805)刻印晋定岩樵叟著《成都竹枝词》中有“纱帽街中作戏衣，梨园子弟喜追随”的记述，这时成都已开设有一些戏装道具的专业作坊。清李传杰在《怡养知室诗存·灯戏》中有“千队排来绣袍褶“的记载，当时四川的戏曲演出活动、演出剧目繁多，戏装的制作也更加考究了。

四川各剧种传统演出形式，大体归纳为三种。一是在庭院、厅堂、院坝进行的，如灯戏、傩戏、阳戏、土戏等，道具比较简单；二是在广场划区进行演出的广场戏，这主要是四川藏戏的演出形式；三是在固定舞台上演，如庙台、万年台、会馆戏台、场镇过街台上演出。三种形式中前两种要设香案、神坛，烧纸钱进行祭祀诵经的宗教仪式；在固定舞台上有一道横隔为前后台分界区，画“三星壁”，设上下马门，张挂门帘，外场要“亮台”，设桌、椅及什物摆设，这种装置形式一直沿袭下来，并成为传统戏曲舞台形制的固定模式。

清末民初，戏班进入城市茶园戏园演出，当时只重视服饰、与角色的妆扮和少量道具。剧情中描述景色都出自演员(虚拟性)的表情。照明用煤气灯、电灯。至二十世纪三十年代初，戏院舞台上开始采用灯光照明配合布景，人称“灯光布景”，以后又出现了霞光布景公司的“机关布景”。

中华人民共和国建立后，舞台美术有显著的变化和发展。从五十年代起各剧团都设有从事舞台美术设计的专职人员，舞台美术日趋完善和丰富。

化　妆

川剧化妆　川剧的面部化妆，分洁面与脸谱两类。

洁面化妆（又称俊扮）如生、旦等行当的面部化妆。川剧小生化妆在三十年代以前不擦粉底，只微揉少量红粉在上眼皮与颧骨上，墨烟勾画眉和眼框。后来才改用粉底揉红为主，眉眼之间微深红，然后画眉勾眼，扣好发网，束带轻提眉尾，帽巾戴于眉头二指宽处，表示形象庄重，眉清目秀，俊美儒雅；武小生必勾剑眉凤眼，化妆时，将太阳穴部位的肌肉上提，眉成倒八字形，表示英姿飒爽。正生化妆最初不擦底粉，至三十年代以后，才以白底揉红、再勾画眉眼，显示其眉宇端重，正气俨然。老生勾白眉，面部以淡红兼黄，以示老态龙钟。末（即指戴"二满满"或"撮撮胡"一类角色），面部涂抹淡黄底色或揉红鼻等，以表现其诙谐风趣的性格。旦脚化妆在清李调元《雨村诗话》中曾有"假髻云霞腻，缠头金王相"的诗句，说明当时戏曲舞台上旦脚演员是男人所扮。因此，化妆必须戴头套（俗称"包头"）。另有一种梳"围鬓"的化妆头式，又与杨懋建《梦华琐簿》中"魏长生梳水头"的记载有历史渊源。这种以"围鬓"化妆的发式在川剧舞台上一直保持至二十年代末，至今在个别剧团还可看见。

贴片化妆是吸收外来京剧的化妆方法。民国二年（1913）群仙茶园（今成都总府街红旗剧场）开业时由江永臣等人赴沪雇聘丹桂全班坤伶八十余人来川演出于该剧场。这些坤伶采用贴片的化妆方法，扮相俊美，一时轰动了锦城。冯家吉《锦城竹枝诗》中有"居然仙女聚群仙"的描述。随后，在城市里川剧旦脚也逐步采用贴片化妆。川剧旦脚化妆头式有：大头、古装头和小装头式三大娄，其中，勒千斤带提眉扣网子、锁线、配戴头面或帅盔、凤冠的均属大头。梳古装前面程序如大头，要提眉和眼，贴片，搭刘海，改戴头套，留发辫，勒水纱，头顶戴人发做的假髻。假髻有：蝴蝶型、鸳鸯型、吕字型等，按角色需要佩戴。小妆头不需提眉、眼和贴片，不戴网子与勒水纱，演员一般在头套或本人头发上戴发拱和装饰品。如宫女、小丫头、女兵等。此外，老旦头即需戴网子，勒水纱，不贴片子，或改贴一匹瓦水纱插一青棵针。以上旦脚的化妆，需根据人物角色的年龄、性格、身分有所区分。闺门旦、花旦、奴旦、鬼狐旦等均以白底揉红，勾画柳眉星目，朱唇桃腮以示天真活泼；正旦、青衣旦，用色宜淡雅以示雍容庄重；老旦与摇旦、丑旦按剧情要求也各有"扮相"。旦脚使用的珠翠装饰又称"头面"或"妆头"。清代使用类似妇女所用的"点翠"装饰，民国时，受京、沪等地影响，改用水钻头面。川剧使用水钻头面在三十年代初，是由名旦周慕莲第一次赴上海考察时选购回来的，后来成都劝业场、春熙路几家京货局（卖洋广百货的商店）均有出售。银泡泡是扮青衣专用饰物，由本地银楼工匠照样打造。川剧使用搭鬓，没有京剧那样严格（人发扎制，桐桦木梳理），一般多用铅皮剪形涂黑漆代替。至今，除个别大剧团外，大多仍用铅皮制成。



川剧旦脚各时期发型头饰

最常见的装饰物有水钻、银泡泡头面以及所用的珠凤、耳环、压鬓针、绣球、绫绢草花等物。五十年代以来，旦脚化妆发型头饰，经过多次改革，有发展，有创新。它们主要特点表现在新编历史剧的剧目中使用了汉、唐、明、清等各个朝代不同的定型头套，体现出各个历史时期的装扮特色。时装戏和现代戏的人物化妆多从现实生活出发，借鉴电影、话剧的化妆方法。

四川灯戏化妆　灯戏以花鼻子（丑）幺妹子（旦）的化妆为主，花鼻子的突出标志是鼻梁中画白粉方块或猪腰子形；旦脚化妆类似川剧小妆头或播旦形象。至六十年代，四川梁山、苍溪正式建了专业灯剧团，在新编的灯戏剧目中，即按剧情人物的要求，增加了生、净、末等行当脚色，其化妆，大略与川剧相似。

康巴藏戏化妆　康巴藏戏，按传统化妆形式，多戴面具，自 1958 年，巴塘县藏戏团首次将藏戏演出搬上剧场舞台，人物扮相采用油彩化妆。但是，由于康巴藏戏分布面广，又有觉木隆、降嘎冉、迥巴等不同流派，所以各地演出时人物扮相也不尽相同。安多藏戏（除戴面具外）人物角色多化淡妆，用油彩勾画眉毛、胡须或肤色以示角色性格及男女区别。涂面色彩多为红、黑、白三个基本色，用于表现人物性别，如男性肤色稍黑，女性多用粉红色。用油彩直接勾画的面部色块，亦有男、女之分；男角眉毛有竖眉、横眉、月亮眉（眉稍向下弯）、雄鹰亮翅（眉捎上跷）等。胡须有八字胡、三须、曲线形等，其中白胡须、白眉毛多为神仙及心地善良、纯洁、温和、慈悲的人；女角多画凤眉朱唇。至今，在安多藏戏的藏戏团中已经较为固定成型。嘉戎藏戏中不少角色多佩戴面具。其中，狮、老虎、猩猩等动物，则戴“套头”，着该动物之兽皮。

四川曲剧化妆　多为俊扮，男女角色都用油彩涂抹、勾画眉眼，但女角不捆大头，多以古装头式或小妆头加发拱，插草花珠凤等饰物，形式介于川剧、越剧之间。

脸谱　又称为花脸。川剧各流派有较成套的脸谱图像。川剧脸谱净、丑居多，红生次之。常用色彩有：白、黑、红、黄、石青、石绿、蓝、紫和金、银粉等。勾画时按人物身分、性格区分为红脸、黑脸、粉脸、二粉脸、花脸、霸二脸和丑脸几大类。红脸又分老红脸、红脸、红霸二脸、半头红脸；黑脸中还有霸王脸、黑霸二脸；粉脸又名粉壳壳，二粉脸又名二花脸。花脸种类较多，以黑色为主的称黑花脸；以蝴蝶花纹为主的称蝴蝶脸；以蓝、绿为主的又称蓝花脸或绿花脸。还有二饼子脸及面部不对称的歪斜脸、破碎脸、鸳鸯脸等。丑脸虽不如花脸色块多，也需勾画，如袍带丑、褶子丑、烟子丑、褴褛丑、武丑、老丑、丑旦和娃娃丑等。所勾画的有猪腰形、蝴蝶形、豆腐干脸、葫芦脸、歪斜脸、菊花脸、鞋底板脸、老丑脸、娃娃丑脸、小粉脸等。按剧目要求，形象各异。以净脚为例：红显忠义，黑显刚直，白显奸诈，黄显老态，蓝、绿表示绿林英豪，金、银表示神仙气息。丑脸则多带风趣。此外，尚有虾兵、蟹将等水族的象形脸谱，相貌凶恶的妖魔鬼怪脸谱等，这些脸谱变化多样，均不雷同。

脸谱勾画规律是按人物性格、身分、善恶、忠奸以及特定环境，或褒或贬，重在眉、眼、

形、色的勾涂，集中表达出神、形、意的艺术特色。

表现人物出身的如秦始皇：以红、绿、金三色为主，额涂金色及绘古钱，脸堂绘“八宝”象征他作帝王的华贵异相，有穷兵霸业，蚕食六国的天性。又如西楚霸王：号称“力拔山兮”勇猛过人，气概豪迈，额上勾画“七星”是象征他出身英勇，有如北斗七星之意。

表现人物性格的如牛皋：画牛角眉、牛角眼，显示他性如野牛样的倔强。印堂画红日，象征他一生效忠国家的刚毅性格。又如张飞：勾画环眼、豹额，显示他性格勇猛、直爽、淳朴，一生为了桃园结义和蜀汉江山永不变节。

表现人物在特定环境里（一出戏中）随着心情的变化出现了几种不同的脸谱，如《杀奢》中曹操：第一场会见吕伯奢是扫帚眉，三角眼。第二场误杀宰羊家人时即搽油堂，点黑烟在眼角。第三场放火烧房时，上眼皮勾白粉表示横下一条心！第四场杀吕伯奢时勾大眼框，插怒发显示出一付狰狞面孔。再如《碧游宫》中的通天教主庞文：上场时，头戴莲花冠，挂黑满，道貌岸然的正生形象。当广法三闯碧游宫时，将耳帐启开，这时已画成蓝灰色。后来申公豹进谗言时（帐内）再次勾绘，额上画“太极八卦”，显示了横眉怒目，火星四溅，鼻孔生烟，同时，改挂黑扎，耳插怒发，摆出一付要颠倒乾坤的凶像。

在表现人物经历时，也有不同年岁勾画不同脸谱的，如尉迟恭：在《赏功访袍》中是他的中年时代，以黑、白二色表示刚直，勾画凤翅眉显示其威武气概，眼堂勾画蝙蝠图案，说明他对唐室有功；《治田庄》是他被朝廷谪贬后的老年时代，额涂肉色，紫灰色脸膛，画白鼻及鼻窝，勾豹眼，虎尾眉，挂白满，表示他虽已老迈，但英气犹存。还有赵匡胤：《送京娘》是他青年时代，开红霸二脸，勾凤眼金眉，鼻上绘白色龙纹，象征他日后称帝；《高坪关》是他中年时代，以鲜红涂面，勾剑眉，黑鼻窝，挂黑三，印堂即绘金色龙纹；《烛影摇红》是他的晚年，脸上改涂肉红色，勾灰鼻窝，眉宇掺白，挂白满。

在川剧里，为了充分揭示人物的思想、性格特征，或将其内心世界呈之于形，于是创造了不少特别夸张，差异更大的脸谱。如高腔戏《百花楼》中的熊文通是一个贪财嗜色，蛇蝎心肠的家伙。他的脸谱是左眉似扫帚，右眉如鼠形，左眼细眯，右眼圆睁，面斜嘴歪，蛇形胡须，面额上有一红疤刀痕，配以恰当的服饰，烘托出一付盗贼成性的畸型怪脸。又如《西川图》的张松是一个面貌丑陋，心生鬼计，狡滑善辩的人物，他开粉脸、笔眉，鼻梁上有几道黑色横纹，鼻包两侧形成一个∽形图案，左右脸上画着正反对称的两个弗字图，头戴一顶奸纱，插菱形翅一对，戴一条龙口条，俨然一付封建政客嘴脸。再如《菠萝花》中猴娘娘，脸谱更为别致，右半边为猴相，左半边是俊扮正旦相，塑造出这个人性、猴性兼于一身的形象。

1961 年，四川省川剧艺术研究所邀请万斌武、刘九强、唐彬如、吴晓雷、徐文瀚、陈禹门、陈玉骏、李德奎、刘成基、周裕祥、周企何、龚照麟、陈全波、韩成之、郑福盛等十多名老艺人提供原型，并由舞美专家陈云先进行绘制，唐耕云撰文，对川剧各个流派的传统脸谱艺术进行总结整理，请各地的名净、名丑将清末和民国时期所见、所用记录下来。如：李南

廷、何金鳌、刘二毛、李甲生、沈扬武、贾培之、杨沛霖、周海全、白子根、尹华轩、袁陀、何春山、赵瞎子(焕臣)、李笨、罗开堂、曹俊臣等人的脸谱作了原型勾绘,出版了《川剧脸谱艺术》一书,并在全国发行。书中不仅有完整的彩色脸谱形象一百多幅,而且还有文字表述。

面具化妆　傩愿戏、阳戏等剧种都使用面具,但是他们在使用方面各有不同。有的将面具戴在面部,有的又把面具捆在额上,用绸布包缠着脸与颈脖,仅留一线空间看得见演戏。面具选料多用桐木、桦木挖空里部,雕刻成型,用彩漆描绘,然后安装胡须。

面具有戴冠面具、半头型两类。戴冠、髯为全头,半头型捆戴面部。傩戏面具有:二郎神、雷神、武财神、蚕丝爷、蚕丝婆、春官、土地、春牛等;阳戏面具有:刘备、关羽、张飞、孔明、文生、武生、大花脸、二花脸、奸臣、孙悟空、小鬼、兵卒等。川剧面具,多用纸塑,大麻布衬底,彩绘形象,桐油罩光。传统有:加官壳、功曹壳、鬼脸壳(改称喜神壳)、雷公壳等;罗汉、寿星是专用面具。藏戏面具,分人物和动物两类。人物面具有父王、父亲、总管、男奴等均为红色戴胡子面具;妖妃是黑花底上红嘴白牙面具;奸诈小丑和巫女是半头黑、半头白面具。还有神鬼魔怪面具如温巴、山神、海神、妖龙、鬼怪、九头妖王等。一般面具都在眼睛、嘴巴处雕空,表演时演员看得见。康巴藏戏各派在开场时必须使用温巴面具,正戏中妖、神、禽、兽戴面具。安多藏戏有神鬼、凡人、鸟兽等,神鬼有财神、护法神、骷髅、婆罗门、牧狮人等。动物面具有龙、狮、豹、象、熊、猴、鸟、兔、鹿、牛等。面具形象夸张、逼真,工艺精细,用料讲究,一般用纸、粗布、麻、浆糊、牛胶、膏灰、颜料(过去用矿石颜料,今改用化学颜料)作料。制作时,先用黄泥造型,待泥型干后将纸和布用浆糊和牛胶一层层粘贴,到一定厚度时,进行整型,上一层膏灰再进行彩绘。厚度至一公分左右,硬度能承受二十至二十五公斤的压力,有的面具,还安装一些机关,使眼、耳、鼻都能活动。

服　　装

服装指演员扮演脚色时穿戴的戏衣、头帽、网髯和靴鞋等物。

川剧戏装　有大穿和小穿两大类。大穿有蟒靠、开氅、龙箭、宫装、官衣;小穿有男、女袍子、披、褶子、裙袄、武身子等。男着的蟒、开氅和官衣不上水袖(内穿布质香汗衣的衣袖长过袍服几寸)。袍袖宽约三十六厘米,侧面开高岔,不用丝线连接摆翅,便于演出时摆架式和舞蹈中灵活运用。面料多用真丝硬缎缝制。四川隆昌的生夏布作里衬;靠、马褂、袍子等多用漂布做里。小穿多用软缎或双绉做面料,里绸做里衬,惟独男用的褶子都开高岔,便于表演时前跃或后蹬,左右旋转时灵活自如。如:《放裴》中的裴禹;《杀惜》中的宋江,属于文戏武演,演出时,舞蹈动作姿态,优美潇洒。下面将戏衣的用料、造型和使用举要于后。

男、女蟒:圆领大袖,有摆翅。全衣有平金和圈金线绣龙群和水云图案,皆用缎料裁制。

色有多种，红、黄、绿、白、黑为上五色；古铜、豆沙、粉红、淡蓝、浅绿为下五色。除黄色专用于剧中帝王、皇后、国太所穿外，其余各色则用于爵位较高的文武大臣，穿时佩玉带。其中红色使用最广，多以五件备用。绿色常用于红脸人物；白色常用于小生所扮人物；黑色常用于花脸及丑脚所扮人物。若扮演一般年轻而爵位高的文武大臣和命妇，则穿下五色。穿女蟒时，内须系绣花褶裙。

开氅：有红、黄色两种。大袖、开敞领、有摆翅。全衣用缎料裁制，用金线彩丝绣团龙和云水图案，红开氅用于一品大臣及内官。黄开氅的衣缘镶滚黑色金花边，有腰栏和摆翅。腰栏前后各垂绣带三条，中部朝带较宽。常用于剧中扮演春秋列国时的诸侯所穿。

天官衣：红色缎料裁制，大袖圆领，缀云肩，并有摆翅和腰拦。衣缘镶滚火盆花边。腰栏前后各垂绣带三条，中间一条宽如朝带。全衣用金线彩丝绣云龙和水纹图案，剧中除《大赐福》天官着此服外，也常用于一品文职大臣的礼服。

八卦氅：缎料裁制，大袖，领由大襟斜开至裉。衣缘镶滚黑色宽边，有黑色腰栏，前悬飘带三条，中间一条宽如朝带。全衣用金线绣太极图和八卦纹。一般有白、紫两色。白色常用于神话剧中的仙道。如李老君、太白星君和寿星等。紫色常用于诸葛亮、徐茂公、刘伯温等军师。

白鹤氅：缎质、形与八卦氅相同。只有蓝色一种，上绣有团鹤图案，用于仙道人物，如南极寿星、元始天尊、太乙真人、燃灯道人等穿。

竹节氅：缎质，形与八卦氅相同。只有黑色一种，专用于神话剧中的赵公明。

官衣：缎质、圆领大袖，腰后有摆翅一对。前胸和后背缀有一方形补子，上绣金波涌日图案，穿时佩以玉带。全套各色十余件，仅无黄色，分男女官衣两类。男官衣通用于剧中文职官员。女官衣只正身较短，多用于剧中受过皇封的命妇，穿时下着折裙。

秦官：缎质裁制，圆领大袖。前胸后背有一方形补子、上绣图案，形似官衣。不同处只是有腰栏，悬垂绣带三条，无摆翅。此衣有深红、浅红、紫红、粉白、豆沙等各色，多用于品级较高的文职大臣如秦桧、陈世美等。

宫装：缎料裁制，小领大袖，缀云肩，云肩边缘垂短穗。袖的前半段由各色横条彩缎组合而成。全衣用金线彩丝绣凤穿牡丹图案，配腰栏，下垂长短相叠各色相间的飘带多条。正中一条宽如朝带，两层相叠，下垂短穗。此衣有大红、粉红二色。大红的常用于王妃所着；粉红常用于公主或郡主所穿。

龙凤帔：龙帔和凤帔的合称，皆为黄色，缎料。龙帔上绣团龙，为剧中皇帝便服；凤帔上绣彩凤，为皇后的便服。凤帔较短，穿时必须内着宫裙。

帔：分男帔、女帔两种，形与龙凤帔相同，上绣团花或折枝花朵图纹。团花寿字为员外及夫人所用。男帔用于剧中仕宦人物或退职官吏，女帔较短，穿时必内系折裙，常用于夫人或小姐。色彩一般要根据剧中人物年龄择用，大红色多用于新娘，浅色并绣折枝花朵图案

的多用于中年或少年妇女。此衣色彩有大红、粉红、肉红、玫瑰、淡青色等。

裙袄：绣花褶子和花裙的合称，均用绸和缎质料裁制。袄即女褶子，色有多种，长二尺余，大襟领，窄袖。若称裙袄裤，即是加上裤的合称，一般用于青年妇女。如果丫鬟穿袄，则不配裙而只穿裤。

女靠：粉红缎料裁制，小领，窄袖齐口，有袖角。膀靠用金线绣卷浪和细鳞图案。肚包衬以硬性质料，上绣双凤戏牡丹。下连形如鱼身的一幅外甲。内有腹靠，系两层相叠，有形如凤尾的长短飘带多条。穿时披云肩，着彩裤。背后有旗座，插飞凤靠旗四杆，为女帅穆桂英等用。

女软靠：缎质，圆领云肩，膀靠为窄袖齐口，前襟齐至股间左右分岔，腰栏以下连鱼形腹靠。后襟长齐鱼尾，左右为腿靠。全靠边缘系有短穗，色有多种，多用于剧中女副将出征时穿。

古装：一种圆领对襟，两袖较长的丝绸短衣。穿时一般需腰系长裙相配，并套有形如围腰的短罩和飘带。此衣颜色多种，上绣花纹，常用于剧中官宦小姐。若加上梅香背心，则变成小姐侍女的穿着。

女打衣：一种缎质的小领对襟女式短武装，色彩多样，上绣小花，多用于剧中女兵。穿时一般应腰束摆带，下配战裙。

袭子：一种有领无袖，后幅开有短岔，披于背上的缎质帔衫，亦名斗篷。常用于剧中官员或富有的文武人士外出时抵御风雪，一般与风雪帽配用。（男女皆用）

褶子：多用绸料裁制，大袖，敞领，各色俱备，一般只在领上绣花。红色的常用于剧中花花公子；玉兰色的常用于剧中少年书生；黄色的常用于剧中银须老人；黑色的常用于剧中中年寒士。一般皆备有各色十余件。

鸳鸯褶子：是男褶子中的另一种。仅大襟一方为两层。一般是外层色蓝，内层色红，穿时内层大襟与外层小襟相扣，而外层大襟则系于人的左手指，敞开时两种衣色形成鲜明对比。故称鸳鸯褶子。此衣多为剧中风流潇洒的男性人物所穿。

苦褶子：用缎制作，小圆领，对襟窄袖，袖口另缝白绸约长二尺，又名水袖。有黑、白、淡蓝、银灰等色。一般在襟边周围和袖边镶素色条纹。黑色用于剧中贫困妇女；白色常用作孝服；淡蓝、银灰多用于苦戏中的少妇所穿。

道帔：大领无袖，长至膝下，多由白、黑两色缎料裁成菱形小块镶组而成，通用于剧中仙、佛、僧、道，穿时内衬褶子，剧中老尼、道童亦穿此衣。还有花道帔是剧中扮演少年尼姑所穿，式样为黄、蓝二色相间，每小块上均绣有花纹。

袈裟：红缎制作，全幅图案形如田字，故又称福田衣，专用于剧中僧人或罗汉。

男靠：缎料裁制的一种护身铠甲，由膀靠、胸靠、腹靠、肚包四部分组合而成。膀靠袖口形如马蹄，全用金线绣鳞纹或锁子相衔图案。胸前有护心镜。肚包上绣兽吞，下连有形如

鱼身的一幅外甲。穿时围领脖，着腿靠，背后插靠旗四杆，有红、黄、绿、蓝、白、黑几色。其中红、蓝两色使用最多，若扮神将一般不插靠旗。

灵官铠：黄缎裁制，形式与男靠相同，仅将靠的上半部分改作黄色团花马褂。专用于灵官所穿。

韦驮铠：黄缎裁制，形式与男靠相同，仅在上部加一道褂即成。系韦驮专用。

穗子铠：缎料裁制，圆领短褂，底襟边缘悬以短穗，膀靠窄袖，马蹄袖口，全衣上绣龙纹水云图案，穿时加围脖，内扎长腿靠，分红、黄、绿、白、黑几种色彩，凡剧中将军、旗牌均可适用。

排穗：一种缎料裁制，圆领对襟，底方裁作菱形，缘边缀以排穗并带有鹰膀坎肩的短衣。底色多为黑、蓝二色，上绣潮水游龙图纹，常用于英俊威武的男性青年。穿时套在龙箭上面，如《凤仪亭》中吕布所穿。

铆钉铠：缎制品，底色以紫红、青黑为主，上用金线纵横绣以图纹。铠的后幅下方不开岔，专用于皇帝或大臣的仪仗护卫。穿时头戴兵盔，手执仪仗。

龙箭：缎料裁制，圆领大襟，前后开岔，马蹄袖。全衣上绣水云龙纹，常用于剧中武将，色分黄、红、蓝、白、黑多种。穿时外套围脖。

花箭衣：缎料裁制，上绣团花加边或满花图案。又称为花袍。有红、蓝、白、黑数色，穿时外加围脖。如不绣花则称素箭衣。

团花马褂：缎料，圆领对襟，长齐股际，上绣团花，多用于一般武将。色分红、黄、绿、白、黑多种。黄色的专用于皇家人物或封爵的大臣。穿时一般内衬箭衣。

男打衣：一种元青缎裁制的短褂，圆领对襟、窄袖。对襟以及两腋至袖口和腰间两侧都密饰白色摆钮多枚。其中，只对襟处钮扣可作实用。此衣多用于剧中一般武士或江湖好汉。

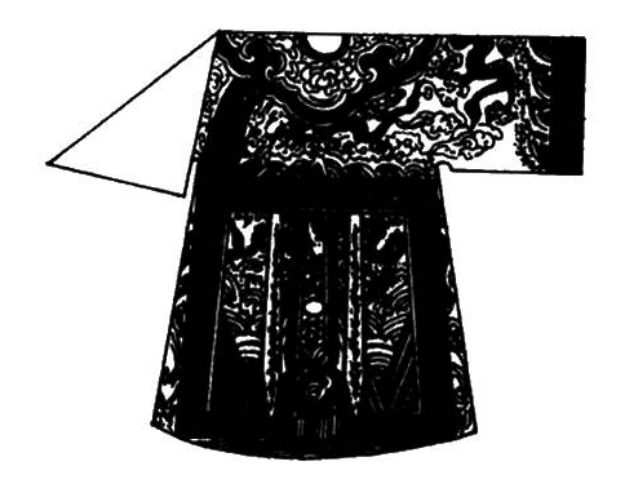
彩连：一种以缎料裁制，敞领窄袖，长至膝际的绣花打衣，分红、绿、蓝、白多色，缀有腰栏，并有几幅绣寿字宽边绸料相连。此衣用于比较富有的武士所穿。

布袍：青布裁制，圆领大襟，前后开岔，马蹄袖，穿时腰扎鸾带，领加围脖，用于府衙差役。

马衣：青布裁制，长襟，开敞领，袖微宽，前后襟不开岔，无腰带，剧中皂隶衙役用。

杂衣：布料裁制的一种对襟，宽领小袖的短素衣。常用于酒保、艄翁、樵夫、渔叟、书童等一般劳动人民。有黄、蓝、灰各色，根据人物的年龄分别使用。

富贵衣：绸或缎制作，一般以元青色为主，并有规则地缀以各色大小角块表示补丁，为落泊或乞讨等人物所穿。还有一种叫襟襟褶子的乞讨服，一般为蓝、灰等大襟中长无领的布衣。



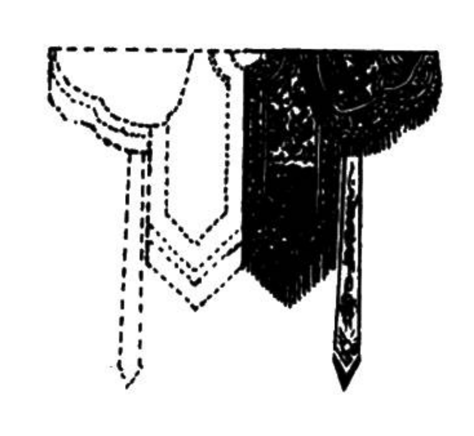
天官衣



韦驮铠



小生褶子



排 襦



改良后白鳝衣



早期白鳝衣

川剧戏衣

川剧盔帽　有盔、冠、帽、巾等各类饰物。盔、冠一般用硬纸板取形，以两层雕镂空花，中间夹丝罗，面涂牛胶，用沥粉勾绘成浅浮雕纹，再上金、银粉，内堂涂土漆或胶汁，根据造型加上珠子、绒球、流苏等。盔、冠以体轻，不夹颅骨为优。帽、巾，可以折叠，面料用缎料或绸料加背衬，成型后用三蓝、三绿、三黄或红、灰色粗丝线胶合排列（如细花边），在帽巾上盘绕装饰，然后用"烙铁"烧红硬烫粘固，并绣点缀花纹，成型后加玉牌子及绉绫泡花，帽巾后面大多直裁有长、短飘带。质量要求口紧腹松，避免临场冒桩（即落下）。举要如下。

王帽：青纱圆形幞头，前低后仰，上作金龙盘绕图纹。帽缘为小勒，帽后有朝天翅和后帔，全用金色，均作云龙图纹并配有桔红球缨和橙黄珠穗，为帝王设朝所戴。

草王帽：形同王帽而稍大，帽上满盘金龙配以缨花、珠穗等。若扮番王和山寨草王，戴时加上狐裘一对垂下，并插雉尾以表示异族或非朝廷封号的王侯。

软王帽：略似扎巾，黄缎绣花，巾的下部绣水云龙纹，后有朝天翅，为帝王便装时所戴。

软硬王帽：形与软王帽相同，也是用于帝王的便装。只配有云龙图案的小勒，加过桥和缨珠装饰。如《长生殿》李隆基所戴。

岳盔：全金幞头，上作蟠龙图案，后幞较高，造型为云片组合，配大红球缨。盔后有坠牌加珠穗，为扮岳飞专用。

帅盔：又称将军盔，圆盔较高，上削，形近似葫芦。有红、绿、白、蓝四色，配以金额凤翅，全部皆作云龙纹，盔顶插枪头或吊钟，盔的后面有帔，缎料绣花，与盔色相配，为武将所戴。

霸盔：盔面黑色，配全金二龙大额，盔上加朝天荷叶盘圈，中插枪头簪缨，配皂色缎面绣花后帔，为楚霸王专用帽。若将顶上枪头改插吊钟，周仓、邓艾或李自成皆用，川剧又称为闯盔。

全插：即紫金冠，附有装饰的一种小冠，用以绾锁发结，又名锁发紫金冠。配有金色或银色大额，额加冠顶皆作云龙吞口图纹，外加大红球缨，戴时对插双翎雉尾，故又名全插。

独独冠：用以锁发的一种小冠，形如轴辘，上配金龙、凤翅、珠穗等装饰，多用于扮王侯公子。若加朝天板为春秋时诸侯王所戴；插火焰翅则为圣母所戴。

狮儿盔：盔头以狮造型，作伏仰状，下加大金额并作云龙图纹。盔的两侧为火焰竖翅，中插红色球缨，盔后为缎绣黑帔。花脸、丑脚偏将及四将中二粉、三粉均可戴此。

虎头盔：盔面为虎头造型，盔前加大金额，竖大红球缨。盔后有虎皮纹绣帔。可挂狐裘，亦可加雉尾。除李存孝专用外，也适用于一般武将。

猪嘴盔：盔的造型与猪嘴纱相同。上盘云龙图纹，加套龙、缨花、珠穗等装饰，有金、银二色，为帝王后妃随从太监所戴。

螺蛳盔：形似螺蛳而得名，配二龙金额，作彩色螺旋纹，戴时插雉尾，挂狐裘，为番王、番将、番使所戴。

武中军盔：形与文中军盔相似，帽盘较宽，平顶，上插红缨枪头，全帽作金色云龙图纹，

用于王侯将相身旁的中军官。

万卷书：造型如卷册，蓝色，示书通万卷，学识渊博之意。盔前为簇金二龙面额，卷册中心横插龙头金簪。盔的上端竖红色球缨并插有一簇形如牡丹的装饰，配以如意双翅，象征万事如意，富贵至极。用于一品朝官和首相以及“打加官”的加官造型。

耳不闻：平顶方盔。两侧有耳幞，寓不听谗言之意。全盔作云龙图纹，为一般钦命大臣或巡按所戴。盔顶矗立枪头簪缨，则用于统兵主帅；去缨加朝天板，垂流苏为古代明君贤主；若横加红绫，则为扮玉皇、轩辕、阎罗等神祇。

金踏镫：有金、银两色的幞头，统称金踏镫。幞头上作云龙图纹。后幞上端为方平形，配冲天翅、大红球缨、面牌和珠穗等装饰。用于爵位较高的文臣武将。

二郎叉：造型与金踏镫相似，上作全金云龙纹，配套龙、珠缨、面牌等装饰，后幞平顶，形如“凹”字，两侧竖插火焰翅一对，为二郎神杨戬专用。

金幞头：幞头圆形，前低后仰，上作全金云龙图纹，后幞有冲天翅，外加套龙、球缨等装饰。配卷云纹的金色如意翅，两侧垂珠穗，用于天官和当朝一品文职大臣。

黑幞头：黑色幞头，造型与金踏镫相同。幞的边缘全作金色云龙图纹，配面牌、大红球缨等装饰。用于赵公明、尉迟恭等花脸人物。

金珰垂：俗称金棒锤，亦称珥貂。前幞色蓝、上饰游龙、簇金小额，上竖云纹面牌并插大红球缨。后幞向内如书卷，两侧有蜷龙饰片。用于宦官刘瑾、魏忠贤等。

傲龙貂：幞头黑色，形与黑幞头相似，上饰金色云龙头，加套龙，插大红球缨，配黑色相翅。用于最高爵位文臣范雎、蒯彻等。

大金额：一种簇金大额，上作二龙戏珠和卷云图纹，分金、银二色，用于武戏中的偏将，戴时一般打蓬头或戴软扎巾。

日罩子：男女武士出征或行路时用以遮日的一种无顶罩帽。前端上翻，有锦云捧日图纹，前上沿插红缨，帽后和两侧垂有围子和排穗。分红、绿、白、黑四色，青、白二蛇常用，其它花脸、红脸、武小生、武旦等皆用。

硬扎巾：此巾是根据软扎巾的造型而配以金额、套龙、朝天翅、凤翅、簪缨等的一种硬底冠巾。一般分五色，巾后各有同色的绣花软帔。关羽、张飞、赵云、马超、黄忠分色穿戴。

女帅盔：由大小圆珠组成图案的一种花额，上面耸扎粉红色绒球，间配亮珠。额的两侧悬玉牌珠穗。戴时插双翎雉尾，常用于女帅。此外，《别洞观景》中的白鳝仙姑，《花仙剑》中芙蓉花仙，《白蛇传》中白蛇下凡时也戴。

凤冠：一种形如彩凤开屏，满缀圆珠的翠色冠戴，冠额的两端悬珠穗，后帔有彩穗，扮演皇后、一品夫人时戴。

伴驾：一种形如彩凤组成的头饰，上缀大小圆珠、额前悬挂串珠，两侧和后帔近似凤冠，用于皇妃、公主或郡主所戴；也常用在皇帝近身的宫嫔，故俗称“伴驾”。

翠翘：形如拱桥的翠色头饰，两端悬彩穗，若多加珠花，则更显富丽。是用于宫女的头饰。

旗头：一种仿照满族妇女发式，用元青缎裁制的头帽，并配有珠花丝穗等装饰，专用于扮演清代命妇或其它少数民族贵妇。如铁镜公主等。

毗卢帽：又名佛陀帽，赤色金边，上面略缀云纹。帽的前额正中，绣有一金色佛字，帽顶立有一圆形黄结子。此帽庄严朴素，为大和尚礼帽，如唐僧所戴。

佛冠：全赤色，前高后低，形与毗卢帽相似，上作云龙图纹，冠的前额绣有金色佛字，冠顶竖有形如宝鼎的金刚塔，并配缨珞和珠穗等装饰，常用于登坛说法的大和尚。

莲花冠：形如五片莲花瓣组合而成，外加火焰边装饰，每瓣上绣佛像，又称为五佛莲花冠，常用于观音、天王、地藏王等。莲花瓣上不绘佛像的为巫师所戴。

僧帽：前高后低，形如马鞍俗名猪腰子，为一般和尚的便帽，有黑、黄二色，用于济颠和沿及小沙弥所戴。

金刚圈：一种图纹如草，舒卷如云的金色圆箍，额中缀一白日圆牌象征佛光，专用于佛门弟子，如鲁智深、武松等戴。

日月额子：一种图纹如云，两端无耳的金色额子。额前上方竖一弧形月牌象征光明。为道家真人、李铁拐及佛门高僧通用。

如意冠：锁在发髻上的一种法冠，莲花座上安一个如意顶即成。元始天尊、通天教主均戴此冠。

白塔冠：锁在发髻上的一种法冠，冠顶矗立一塔，塔座形如莲花，配云纹和二龙戏珠装饰，为李老君戴。

太乙冠：又称金银锭，道家压发的一种法冠，戴时梳双髻，加有二龙戏珠日月额，为哪吒、赵公明所戴。

泰山冠：形如峰峦相对，绿色，下用金线绣潮水花纹。戴时梳双髻，配日月额，为广成子，土行孙所戴。

女道冠：一种平顶软巾，上绣金色云纹，两角悬细长飘带，冠后垂有大小五块如意云头相连，代表“五行”（金、木、水、火、土）的一幅条帔，每块上绣有莲花，为扮演道姑的专用巾。

相纱：又名“相貂”。方形幞头，前低后仰，配上长条平方翅，全部黑纱绷面，朴素无纹，后幞上加一牡丹卷草装饰，条翅镂有透空细纹，为当朝一品文职宰相所戴。

忠纱：圆形幞头，前低后仰，用青纱绷面，无纹，配镂空花条方翅，忠臣文官所戴。

奸纱：黑色圆幞头，用青纱绷面，无纹，似忠纱、惟后幞作尖形，配漏花菱形尖翅，以象征内心奸诈，故呼为奸纱。用于丑脚扮演的一般文职佞臣。《西川图》张松亦戴。

圆纱：又名矮纱。前后幞皆圆形，青纱绷面，无纹，配镂花圆翅，用于丑扮的文职官吏。

武状元头：黑色幞头，上略作金色图纹，配条方金翅。除武状元专戴此帽外，加上套龙，

也适用于较高级的官员。《阳河堂》薛猛等戴。

文状元头：又名状元帽。圆形蓝色幞头，前低后高。帽沿和幞头上略作图案，配硬弹丝柳叶翅，为小生扮文状元所戴。若扮新科状元，帽的两侧插上宫花。另有一种改进样式的软翅帽，则能帮助剧中表演时颤动用。

猪嘴纱：用青纱绷作幞头，里为红色，边角处略饰金色图纹，前幞圆形，后幞较高，顶端向内卷形似猪嘴。一堂四顶，用于内侍小太监。

花、素角角巾：一种巾。后上端横展，形如弓状，两侧作圆角，巾后垂有长飘带的绣花头帽。有浅蓝、淡青、谷黄等各色，用于仕宦子弟、有功名的秀才、举人。而素角角巾多为黑色，用于一般穷儒寒士。

二生巾：黑色折巾，巾上有一朵绉绫花盘带，后垂飘带两根。多用于扮贫士及寒酸秀才，如董永、吕蒙正等。

学士巾：翠绿或浅蓝色，绣有花纹，后垂长飘带，两侧插柳叶软翅的折巾。凡有学位的常戴此巾。如李白、俞伯牙等皆戴。

软御儿巾：形如角巾，蓝缎绣花，正中多绣牡丹以示富贵。上方横展如两鱼相衔，其尾作角形，系以珠穗。用于皇子皇孙。

硬御儿巾：形如角角巾，横胎红色，下部作金色二龙抹额，巾的上方插黄色绒球抓子，用作皇家人物的便帽。

软扎巾：一种前圆后高，垂后帔绣有花纹，并配有彩色绒球一簇的软巾。此巾为武将便帽，色分红、黄、绿、白、黑各种，用于一般偏将或旗牌官等。

封侯巾：形似角角巾，上绣花纹，垂有后帔，两角悬彩穗。此巾有红、绿、白、黑四色，戴时上插珠缨一束，岳飞、杨四郎、正德王均戴此巾。有时上四将也可戴此巾。

披披巾：形似封侯巾，上平，左右两角略向下卷，有红、绿两色，上绣花纹，垂有后帔，侍从、禁卫、刽子手皆用。

錾子巾：红缎制作，形如錾子，上绣花纹，后有短帔，为扮龙套所戴，一堂四顶。

桃儿巾：红色绣花折巾，巾后垂有两根头悬葫芦形的长飘带，因后上端有一对形如桃样的冲天翅得名。专用于丑脚扮演的纨袴子弟所戴。

湘子巾：青缎上绣紫花平金，形似二生巾，后垂飘带两根，亦称花二生巾。用于韩湘子、萧史、道童所戴。

太师巾：形似折巾，青缎制作，用金线绣上图案，正中一朵牡丹，象征富贵。后有冲天翅，扮演太师、国舅等人专用此巾。

东坡巾：又名员外巾。蓝缎制作的一种四方形平顶高巾，棱角向前，后两侧外层有两片短如意形吊帔，为苏东坡闲居或扮员外所戴。

茅棚巾：青缎制作，形似二生巾，用金线绣菩提叶向下纷披，形似茅棚，后垂飘带两根，为八仙中汉钟离所戴。仙道人物亦戴。

纯阳巾：又名八卦巾。与儒冠相似，上绣八卦太极图纹，用于吕纯阳及军师如孔明、徐茂公、刘伯温皆戴此巾。

四棱巾：形似莲蓬，又名莲蓬巾或斗蓬巾。用于八仙中李铁拐或丑脚扮道家王道灵等。

老人巾：一种黄色或赭柑色并缀有后帔的折巾。多用于神话剧中，如《群仙会》的五老人或《封神榜》中的神仙、老道、老尼和老妪等所戴。

高方巾：黑缎方形，上端扁齐，两侧折有小角向上，用于扮演文士中正派人物，如班超、宋江、陈宫等戴。

矮方巾：黑色的四平矮形方巾。后垂飘带，多用于丑脚扮演的文士，如张文远等。若上搭红绫即为武大郎、张义等鬼魂所戴。

斗斗巾：笼在发结上的一种升形黑色小方巾，巾后垂长条飘带两根。用于幼童如《安安送米》中的安安；《教子》中的读书儿童等。

罗帽：分花、素两类，素罗帽为无花六方折帽，有黑、黄两色，黑色用于武士，黄色用于家院。花罗帽分红、黑、白、绿各色，上面绣有花纹，为绿林好汉，江湖豪杰所戴。

蓝素：一种头顶排绒须的形如梳的折巾，有花的为花蓝素，中青年财主和商贾人物所戴；无花的则称蓝素，为男性百姓以及农、工、商、乡约、里正所戴。还有一种红色的称红素，为强盗等人所戴，并插怒发、耳花以显示凶野。

草圈：麦草编织的一种圆形帽，此帽宽沿无顶，用于渔翁、樵子、艄翁、农夫等打发髻同时将帽圈翻折一半戴在头上即增添装饰美。

盘口草圈：草圈的另一种加工品又名唐儿巾，分红、黑两色，皆由红、黑绫条卷裹而成。戴时前沿插面牌蝶形珠、球，两鬓搭耳发加绒球以示威武。江湖豪杰、绿林好汉多戴此帽。

毡帽：俗称大帽。毡制。帽顶后垂狐裘一尾，前后为绣平金大额，状如舷形，可翻上覆下，此帽在剧中用途很广。

冬帽：源于满族常戴，是一种高额状如覆盆的黑色圆形头帽，专用于扮演清王朝的官员，帽上有珠或铜顶，顶脚有红色丝穗分帔于帽上，为清廷大小官员及辽邦角色用。

凉帽：质地轻，形如覆釜，色白，无沿。帽顶竖珠，有红丝穗向下分帔，用于扮演总爷一类人物。

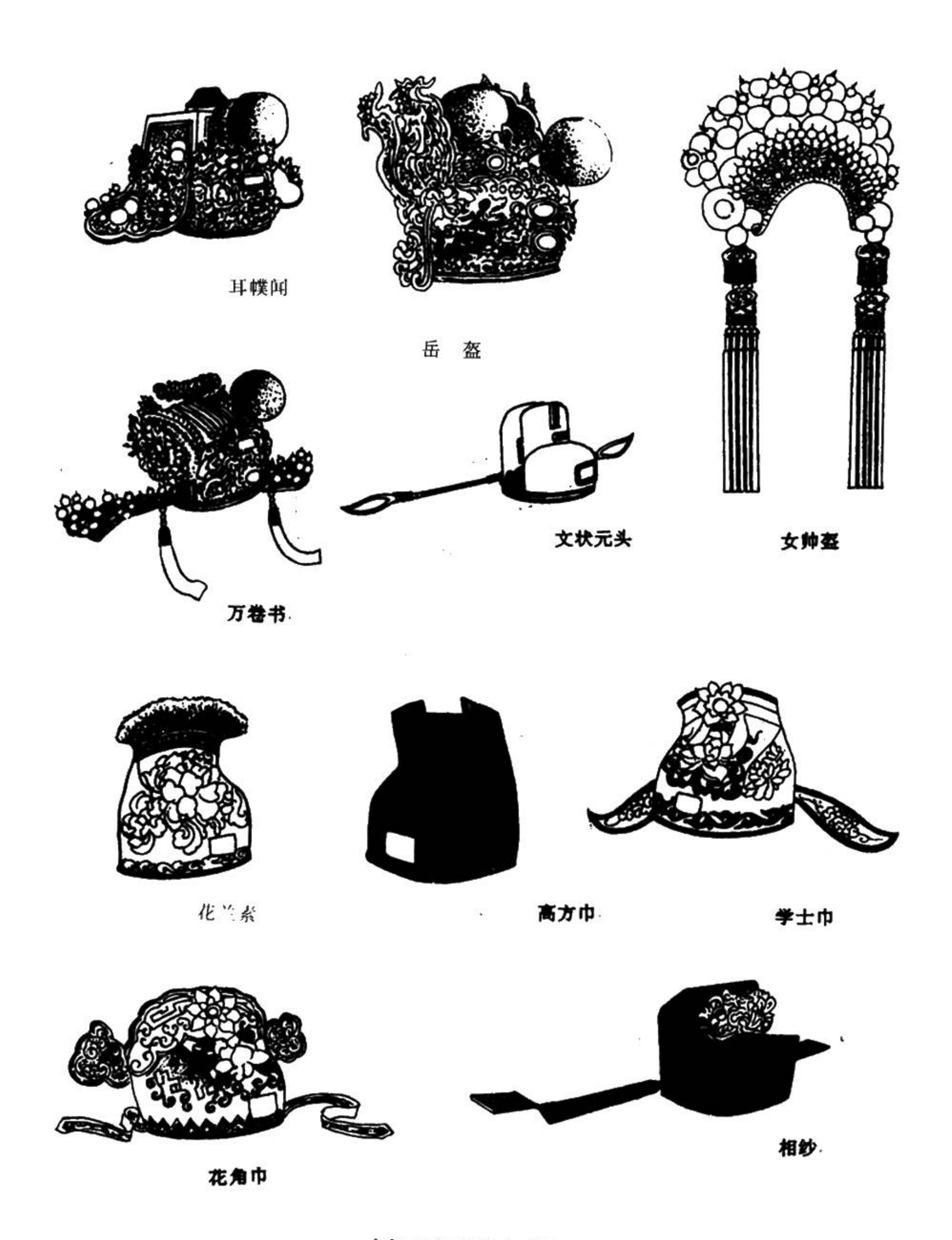
兵盔：一种圈形盔帽，圈边宽大，上绣花纹，前半部上翻如弓形，后垂花帔。帽顶竖红旄簪缨。此盔各色俱备，每色四顶一堂，用于兵卒所戴。

软九龙盔：一种黑色夹层毡帽，顶如覆釜，上缀红缨，帽沿反边如盆框，有明暗九条线纹，帽的竖缝处有旧式纽扣三粒，此便翻上覆下，用于兵卒。

值班帽：用红毡制，尖顶，形如辣椒，亦称烧帽。一般穿马衣、执竹板，戴此帽。为州、县衙坐堂、吼道的衙役所戴。也是扮鬼、兴风布火的角色所戴。

道班帽：又名吼班帽，篾编，形如吊钟，涂红、黑相间漆纹，用于官吏出巡时开锣吼道衙役所戴，一堂四顶。

皂隶帽：黑色方顶，绸质，前方绣一寿字，左侧插有一翅形装饰，用于扮演皂隶。



川剧盔冠巾帽

鸭尾巾：一种边沿外卷，顶梢状若鸭尾的白、黄色毡帽，又名抓子。用于一般老年男性贫民百姓。

刘海帽：帽外铺挂黑丝线，前齐眉、后至腰，扮演娃娃生戴。

川剧的网、髯 用马尾、牦牛尾毛或纱、人头发扎制。如小生网、旦脚网、老旦网以及平口网（生、净用）等；小生网比生、净用的平口网略深一些，用马尾为料，沿帽齇（音亏）用针线引编而成，有黑、麻、白三类，要求编结紧密，不露头（不刺头皮）。还有男女水发、耳发、鬓发、篷头、发结、双扎结、孩儿发及金刚发（红色）等分别用人头发或纱扎制。髯，又称口条（胡须）也用人头发或纱为料，扎在铅丝架上。有满、三、扎三类；前两类为黑、麻、白三色；扎是黑、麻、红三色。还有二满、二扎、丑三、四喜、一匹瓦、一条龙、虬髯、吊搭、鼠须等多种为公用物。一般名生、名净等均有自备的网、髯，除讲求形象美外，也注意卫生。

川剧靴、鞋 川靴（亦名朝靴，无靴筒者称朝元）在造型上靴尖都向上翘，造型与其它剧种迥异。演员穿上必须腰伸、腿直，表演时才能显示角色的英姿和他们脚下的功夫；如起腿，金鸡独立，下矮桩，走占占步及左右旋转等舞姿动作都显示出他们的矫健和敏捷。靴底一般高度为七至十四厘米，靴筒呈马蹄形，条布（硬布壳）作厚底，底部加绱牛皮，并挖一个菱形空间，绱好后涂浆粉。生、净等凡着官衣、开氅、蟒靠和褶子的人物皆穿朝靴；靠甲武生、红生、霸王、灵官等穿各色花靴；文小生穿朝元；男女短打生、旦分别穿花打靴、素打靴、女打鞋；道学先生、村塾老师或年老文人穿云头夫子鞋：旦脚穿绣花跷鞋或彩鞋；僧、尼穿僧鞋；渔夫、樵夫穿麻鞋；役卒穿布打鞋。

藏戏戏装 中华人民共和国建国前，藏戏服装一般无固定形制，演出时，通常由寺院向当地的土官头人借一些较漂亮、华贵的俗装，配合寺庙服装进行演出。以服装的用料质量和装饰的贵重来区别剧中人的身分。建国后，各藏戏团有了专门的戏装衣箱建制，按人物不同等级、身分特征穿戴服饰。藏戏的服饰，不同地区有不同特点。安多藏戏大致可分为：寺庙服装、藏族民间服装、川剧服装和汉藏的混合服装四大类。冠式皆以剧中人物身分制作并命名。如国王头带五佛冠，王妃、公主戴凤冠，大将头戴额子或将军盔，咒师头戴法帽等。康巴藏戏的诺桑法王头戴白塔形冲天冠，冠前饰五佛冠，左右垂流苏；大臣头戴白色海螺帽；王妃头戴黄底有佛像的五佛冠等。由于康巴藏戏分布面广，在巴塘、里塘、康定、道孚、木雅等地人物穿戴有相同的部分，又有各自不同的盔冠服饰。藏戏盔冠有：王冠、凤冠、佛冠、五佛冠、仙女帽、咒师帽、额子等，戏装除在省内购置外，一般是请民间缝纫艺人到剧团缝制，无专门戏装作坊。戏装有蟒、靠、软靠、短褂、仙女裙、云肩以及各色绸裤等。戏装选料考究，工艺精细，色彩鲜明。除盔冠以纸作料外，一般多用绸缎、氆氇、毛呢作料。另一部分如平民、僧徒装，与生活所用的服装一样，具有袖长、腰宽、右襟大、肥长的特点。戏靴多用鞣革缝制，靴尖上跷，图纹各别，高至膝下，鞣革作底，呢作帮。

川剧衣箱建制 衣箱建制始于清代，有大衣箱，二衣箱，四杂头，杂箱，俗称为四担箱。条件差的有衣箱十余口，条件富裕的有二、三十口。这种分类管理办法使演出团体内部各司其职，有条不乱。

大衣箱管理职责：按旧制为一人，因民国时期逐步有“坤伶”登上舞台，故多配一女下手（便于为女演员穿卸）。他们的职责是：一、收管摆场与象牙朝笏。二、代管男女角私用行头。三、收管公用戏衣。（名目见表列）

二衣箱管理职责：设二人（其中带一名学徒帮助穿靠时捆扎）。他们的职责是：一、收管演员的靴包。二、代管演员的衣物。三、收管公用戏衣。（名目见表列）

四杂头管理职责：设二人（一人为工净脚的学徒）。他们的职责是：一、管粉彩颜料使用。二、代管私用盔、帽。三、管盔、帽修理。四、管彩刀、兑彩。（名目见表列）

杂箱管理职责：设一至二人。他们的职责是：一、管刀枪把子、銮驾等各种道具。二、负责答“内白”。三、负责捡场。四、负责打烟火。

川剧衣箱存物一览表

箱别	存物名称			
大衣箱	男蟒	女蟒	天官衣	开氅
	白鹤氅	八卦氅	竹节氅	秦官
	官衣	监衣	上天龙	补褂
	龙帔	凤帔	男帔	女帔
	宫装	裙袄	女靠	女软靠
	古装	官褡	女打衣	袭子
	男褶子	鸳鸯褶子	苦褶子	道帔
	腰裙	武身子	彩衣	云肩
	梅香背心	围腰	袈裟	布衣跑裤
	女打鞋	彩鞋	丝绦	绫绸
	扇子	摆场		
二衣箱	男靠	灵官铠	韦驮铠	穗子铠
	排襦	鳌钉铠	龙箭	花箭衣
	素箭衣	团花马褂	虎皮靠	打衣
	彩连	杂衣	道袍	马衣
	兵褂子	富贵衣	褴褛	玉带
	摆带	鸾带	标旗	帅旗
	香汗衣	彩裤	布袜	花靴
	朝靴	豹皮靴	皂靴	花打靴
	素打靴	麻鞋	朝元鞋	夫子鞋
	僧鞋	彩旗		

续表一

箱别	存物名称			
四杂头	纱王帽	草王帽	软王帽	软硬王帽
	岳　盔	帅　盔	霸　盔	全　插
	独独冠	狮儿盔	虎头盔	猪嘴盔
	螺蛳盔	武中军盔	万卷书	耳不闻
	金踏镫	二郎叉	金幞头	黑幞头
	金珰垂	傲龙貂	大金额	日罩子
	硬扎巾	女帅盔	凤　冠	伴　驾
	翠　翘	旗　头	佛　头	佛　冠
	毗卢帽	僧　帽	莲花冠	如意冠
	白塔冠	太乙冠	泰山冠	金刚圈
	日月额	女道冠	相　纱	忠　纱
	奸　纱	圆　纱	武状元头	文状元头
	猪嘴纱	花角巾	素角巾	硬扎巾
	软扎巾	封侯巾	硬御儿巾	皱皱巾
	鏊子巾	学士巾	桃儿巾	湘子巾
	东坡巾	太师巾	茅棚巾	经阳巾
	四棱巾	老人巾	高方巾	矮方巾
	斗斗巾	花罗帽	素罗帽	布罗帽
	花兰素	布兰素	布红素	草　圈
	盘口草圈	毡　帽	冬　帽	凉　帽
	兵　盔	软九龙盔	值班帽	道班帽
	皂隶帽	鸭尾巾	刘海帽	打　帕
	文　帚	马挽手	佛　珠	念　珠
	朝　笏	绫　帕	水　纱	七宝匣
	网　子	耳　发	鬓　发	男女水发

续表二

箱别	存物名称			
四杂头	蓬头	发结	双扎结	金刚发
	孩儿发	白髯	麻髯	黑髯
	白满	麻满	黑满	二满
	黑扎	红扎	二扎	丑三
	四喜	一匹瓦	一条龙	虬髯
	吊搭	鼠须		
杂箱	仪仗：			
	龙凤掌扇	金瓜	钺斧	仪刀
	朝天镫	提炉	御棍	三元伞
	伞盖	照牌	幡	标旗
	帅旗	彩旗	道锣	
	武器：			
	匕首	短剑	宝剑	双股剑
	七星剑	单刀	大头刀	狼牙刀
	腰刀	柳叶刀	绣鸾刀	女腰刀
	青龙刀	金刀	大刀	三尖刀
	杆子	单枪	双枪	花枪
	霸王枪	竹节鞭	虎尾鞭	锏
	金瓜锤	八角锤	狼牙棒	开山斧
	宣化斧	毕燕挝	挡叉	挡耙
	方天戟	蛇矛	龙头杖	禅杖
	月牙铲	降魔杵	乾坤圈	流星锤
	棍	拐	弓	箭
	镖囊	藤牌	钩连枪	
	文房、公堂用具：			
	纸	笔	墨	砚

续表三

箱别	存物名称			
杂箱	大红请帖	书信	牒囊	威武架
	令旗	圣旨	印盒	印绶
	签筒	惊堂木	笔架	嘴掌
	铁链	手铐	夹棍	大刑
	鱼枷	方枷	条子	鞭子
	乐器、经堂用具：			
	箫	笛	笙	胡琴
	七弦琴	琵琶	木鱼	鼎炉
	香炉			
	其它什物：			
	加官条子	先皇牌	灵牌	画条
	烛台	黄钱	香	丧棒
	铜更锣	木梆	葫芦	包袱
	提灯	手照	菜刀	花剪
	斧头	钢钻	锄头	花锄
	杠子	毛竹板	水火棍	竹拐杖
	家法	响篙	花篮	棒槌
	三才板	提兜	风箱担子	酒壶
	爵	杯	茶壶	茶碗
	木桶	酒坛	舵	桡
	彩头、面具：			
	纸糊人头	加官壳	金刚壳	雷公壳
	鬼脸壳	龙带头衣	虎带头衣	蚌壳衣
	前台家具：			
	公马桌	椅	脚箱	坐箱
	台毯			

砌末道具

砌末道具是对戏曲演出中大小用具的统称，包括銮仪、武器、文房、公堂用具、乐器、经堂用具、其它什物、彩头面具、前台摆场用具等，统计约一百多种，川剧传统称为“杂箱”。

川剧銮仪 以木质为主雕刻而成的仪仗，用于帝王排朝，后妃出游等场合，有龙凤掌扇、仪刀、金瓜、钺斧、朝天镫、御香炉等，全堂十六驾。（见川剧銮仪摆场图）

武器 有用木制、藤制、纸塑、铁皮等做成的刀、枪、剑、戟等各种武器用于演出人物使用。（见川剧道具图例）

川剧摆场 悬挂在舞台上的门帘、耳帐、桌围、椅披、椅垫等物。以耳帐颜色统一装置，有大红、金黄、白、蓝四种色；大红为喜帐，金黄为神帐，白色为孝帐，蓝色可代床帐。有时可以代花轿，楼台、辕门、府门、城门等，摆场使用前由捡场人向大衣箱处领用。（见川剧銮仪摆场图）

川剧彩箱 有彩马、龙、虎、蛇、鱼、虾、蚌等各种纸塑彩绘物，用于神话剧中，四川各地有专业出租“彩箱”的。不少有名“装艳匠”都擅长制作。

藏戏道具 品类繁多。有刀、枪、弓、剑、海宝、净水瓶、咒钉、吉祥剑、拂尘、马鞭、俄多（牧鞭）、柱幡、人头盖、咒角、胫骨号筒、鱼竿、佛珠、哈达、毕盖、喇嘛罩伞，饰狮、虎、豹、熊、牛、羊、狐狸的皮套，各种布画图、道具布船，道具马、山、树、塔等。

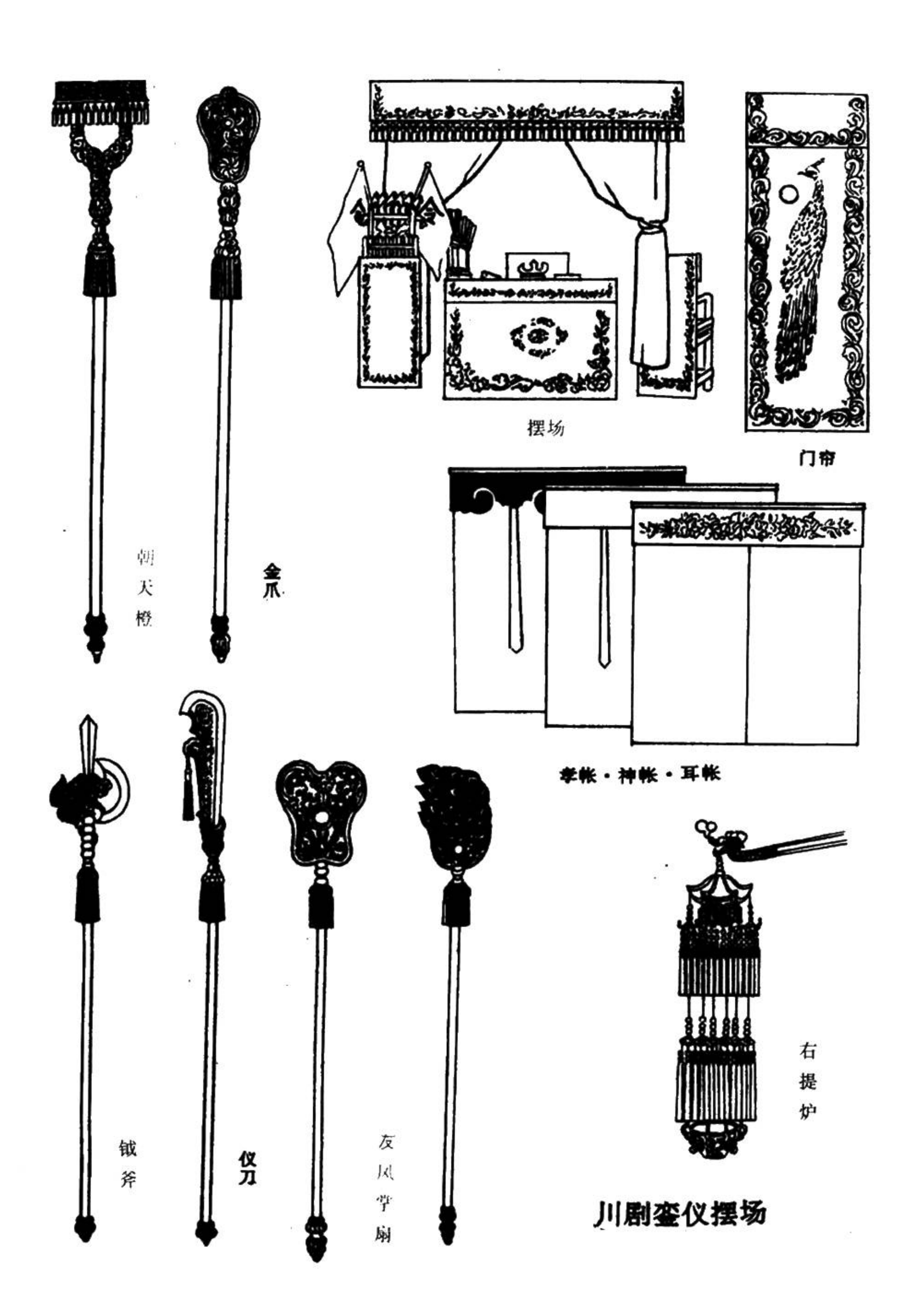
川剧打杂师的职责 一、联系台口和开“戏码单”。清朝、民国时期。班社的打杂师相当于一个外交管事。他最了解自己内部人员脚色行当与各自的擅长，能演些什么剧目都写在戏折子上，然后对外联系台口（演出场地），对内开戏码单。二、捡场。根据剧目的要求布置桌、椅位置。捡场有明台捡场与幕后捡场两种方式：明台捡场一般在演出中进行收捡或变换桌、椅位置；幕后捡场是以二幕掩盖调整桌、椅安放位置等。三、施放烟火与彩火。

川剧桌、椅安放程式 一桌一椅用于主要演员上场念诗、道白；一桌二椅用于会客；一桌四椅用于拜寿；一桌放中场，垫坐箱、站脚箱用于点将发兵；两桌合并，上面安放坐椅用于田猎；一桌在两头加背靠椅代山坡；一桌加脚箱代高坡；一桌摆斜场安放坐椅代酒楼；一桌摆斜场安放脚箱代宫门；一桌后安放一椅代书案；一桌挂耳帐或两桌堆砌代城楼；两桌正场堆砌挂耳帐用于点将或讲经；四椅合并或单椅挂耳帐代床帐等。

川剧放烟火与彩火 放烟火又名撒粉火，由打杂师一手执火把、一手握松香、木炭粉末等易燃物，在剧情需要时将粉末撒向火把，顿时形成一股浓烟与火焰。它的作用是制造神出鬼没的神秘或恐怖气氛，使观众在突然间为之一惊，有身临其境的感受。施放烟火技法名称较多，表现形式也各有不同。常见的有：“苏秦背剑”、“太公钓鱼”、“黄龙缠腰”、



川剧道具



川剧銮仪摆场

“雪花盖顶”、“仙女散花”、“独蛇出洞”、“连珠炮”、“冲天柱”、“太极图”、“莲花灯”、“水波浪”、“擂擂火”、“吊毛火”、“筋斗火”、“月亮门”、“满堂红”等。有的在人物变脸时用；有的在人物从云雾中出现时用；还有的在火烧情节中用，如：《火烧濮阳》、《火烧连营》、《火烧绵山》、《火烧上方谷》、《火焰山》、《财神图》或《灵官镇台》等都用各式各样的烟火造成环境气氛和配合神、佛、鬼怪的变化。重庆打杂师王友生，川西坝郑福盛，成都何炳文和各专县的打杂师都擅长放烟火特技。吐彩火是指演员表演时吐出的火。由打杂师事先准备好松香末或煤油，到时交演员使用。风、火二神，李慧娘，临场都要作这种形式的表演。

装 置 布 景

四川戏曲舞台装置是随着演出场所及照明条件的变化而逐渐丰富与发展的。直至现代舞台装置布景出现了多样化。

一、清代舞台设置

清代，在四川各府、州、县、场镇、庙宇中，有众多的庙台、万年台、会馆戏台等固定式舞台。台上有一道横隔板壁为前后台分界区。正中画有福、禄、寿星(俗称“三星壁”)，两边刻有“出将”、“入相”的两道门为上、下马门。上下马门张挂门帘。外场正中设一桌二椅或四椅，挂桌围、耳帐，椅帔。桌上摆设印缓、签筒、笔架表示演出前“亮台”。这种设置一直延续至清末和民国初年。

二、近代舞台设置

辛亥革命前后，戏曲进入城市的茶园(戏园)演出，以绣花彩帐或绘一幅吉祥图案的软片取代了”三星壁”。其它设置沿袭传统布置尚无多大变化。但自民国初期，成都、重庆等地 区，受“文明戏”的影响，相继上演了《武昌起义》、《刺恩铭》、《杀端方》、《祭邹容》等新戏，，舞台增添了较单层次的硬景片装置点缀环境，演员多穿用生活常服，戴假发头套化妆以区分人物性别年龄。

三、灯光布景与机关布景

继“煤气灯”以后，戏院有了电灯照明，给舞台调度新的启示，至民国五年(1916)，悦来茶园上演《胡迪骂曹》，开始出现布景。民国十九年，由成都浙江银楼帮商人俞风岗等集资，从上海天蟾大舞台聘来一支专业舞台美术设计、制作的班子，由张锡奎(木工设计师)率领，薛文伟(画师)以及电工、木工、装置等各种人员，在春熙大舞台上演了灯光、机关布景的《仙珠姑救国记》，先亮台三天，让广大观众参观布景装置以造声势。随即上演了京剧《龙凤再生缘》、《封神榜》等连台本戏。由于在灯光之下变化无常，色彩斑斓，观众耳目为之一新，一时轰动了全城。抗日战争前夕，上海的顾小吾、周小舟、施零冠、谢伯安等人先后来到

成都，同成都的何想云、黎惠平、郭一萍、苏文光等人组成舞台美术布景班子，分别在春熙大舞台、西蜀大舞台搞灯光布景。如西蜀大舞台(新又新)演出的《茅山得道》、《大破紫云山》，时装戏《茉莉姑娘》；悦来"三庆会"戏园演出《济公传》、《仇姻缘》、《玉狮带》等戏，由于布景与灯光结合，演出效果有所提高，上座率也随之高涨。三十年代中期在三庆会担任舞台美术设计的何想云，工作中右手受伤致残，后改用左手绘景，被称为"独臂翁"。

民国三十七年，上海倪冰生、黄大生、范春海等人来成都后，同成都舞美专业人员郭一萍、苏文光、巫良成、李富华成立了成都"霞光布景公司"承包各剧院布景，正式号称"机关布景"。机关布景是以景为陪衬，利用灯光明暗强弱和机械装置变换舞台环境，如用杠杆、绞盘转动来表现角色腾云驾雾；利用镜面的折射表现流水的真实；利用翻板、暗门表现角色消遁、分身，同时借助器械功能把许多杂技、特技的表演编入剧本的情节中，如金殿突然之间可变成森林；公堂瞬间可变成地狱；舞台上空可见飞人，凭空飞来的刀剑可斩下头等。当时上演的川剧《天宝图》、《血滴子》、《茅山得道》，厉家班的京剧《西游记》等连台戏都轰动了成渝两地。此后，各县区纷纷仿效，在电力不足的情况下用煤气灯照明舞台也上演了《孟姜女哭长城》、《关东大侠》、《慈云太子走国记》等一批机关布景装置突出的剧目。这支设计队伍中的郭一萍、苏文光、黄大生、范海春等以后分别落户到四川各地。

四、现代布景

中华人民共和国成立后，四川戏曲舞台面貌焕然一新，一般采用镜框式台口，台口装置有紫红色大幕，表演区前装置浅色二幕，表演区后装置有低幕，离低幕九至十米处，装置投射幻灯景的白天幕，两侧装置素色边幕，台顶装横条五至六道。八十年代另加各色尼龙纱幕数道。1954年西南川剧院(重庆)改编上演了《孔雀胆》；成都市川剧团演出《屈原》、《蔡文姬》都较完整地对全剧作了分场布景。1960年以后，大演现代戏，在《许云峰》、《激浪丹心》、《柯山红日》、《嘉陵怒涛》的布景中，体现了新的时代感。这一时期，特别重视舞台美术工作队伍的建设，舞台美术工作队正式纳入各剧团建制。以后，随着舞台美术专业的大、中专毕业生李善、潘和志、杨成林、张传方、敬建成等分配到省、市剧团、川剧学校等单位，使这支队伍进一步得到巩固与发展。"文化大革命"时期，在移植"样板戏"过程中，四川舞台美术吸收了不少新的技术。1977年恢复了传统戏和现代戏的演出，四川戏曲舞台上展现了各种不同艺术风格的布景，其中有写实的、虚实结合的、装饰性的、写意性的。

八十年代以来，川剧舞美布景，与科技发展相结合，选用纤维布、的确良、塑料天幕、吹塑薄膜、软硬泡沫、塑胶板、有机玻璃、珍珠塑胶帘、塑料花、尼龙纱等新材料以及各类绘景颜料，使舞美布景在科学化的道路上迈开新的一步。

灯 光 照 明

早期在万年台上演夜戏用“三星盏”(一种陶制或铁制的三嘴油灯)和蜡烛照明,用几盏挂于戏台的花坊上,戏台两侧点黄蜡,台沿口点油碗,满堂通明。

进入民国时期,茶园(戏院)使用煤气灯照明,台上一般设置三盏。(在县城乡镇一直长期使用这种光源照明)二十世纪二十年代前后,成都、重庆的电灯日趋普及,电灯照明为城市戏曲演出提供了方便,但这些白炽灯只能起到照明作用。一般台口上方悬挂单罩灯三四盏,台口底装配马槽式灯盒,灯光直照演员。直至三十年代前夕,灯光布景和机关布景对舞台灯光变换提出了新的要求,剧场才使用配电板与闸刀开关直控,使舞台上瞬息变幻给观众带来新的神秘感。

中华人民共和国成立以后,有专门生产演出灯具的工厂,聚光灯代替了散光灯具。聚光灯有吊式和立式两类,还有转盘灯、马槽灯、幻灯、追光灯等,光度明暗强弱设有手推电阻变压器,并用幻灯在天幕上投景。“文化大革命”时,学习演出样板戏,为了“不走样”,增添新型聚光灯、水银围光灯、碘乌灯及雨、雪、云、火、水波等专用特殊灯具。八十年代以来,舞台始用各种新型的性能好、体积小、耗电低的新光源舞台灯具,新添紫外线灯、镝灯、灯光自动换色器、频闪器、可控硅控制器等,设正面光、外侧光、内侧光、一、二、三顶光、地留灯光、站灯光等。充分运用新型灯具为演出服务。

四川戏曲表演采用字幕幻灯,始用于 1952 年,它的作用是把演出剧目、场次和唱词、编剧、导演、主演、曲牌等介绍给观众。幻灯机由手工操作的单镜头发展到电控双镜头。最初写在玻璃板上,玻璃纸上,后来发展到透明胶片上,用硬尖笔书写各种字体。现在底色已从单一的白色发展到用蓝、绿、红等底色映出白字,如成都市川剧院三团《火红的云霞》一剧曾获四川省振兴川剧第一届调演字幕奖。

音 响 效 果

一、传统音响效果:是按剧情表演需要,借助锣鼓、唢呐、琴弦等乐器表达,如:风、雨、雷、电、水声以及雁叫、鸡啼、鸟鸣都各有锣鼓点子配合,这些音响效果的表现手法至今还保留在舞台上。

二、电光布景的音响效果:采用的是一套土办法,如用轮木滚与大张薄铁皮造雷声;铅丝造雨声;小包“欢喜弹”(碎瓷块合炸药配制后用纸包扎)作枪弹声等也同样制造出效果。中华人民共和国建国后,配合现代戏的演出,很多剧团都吸收了话剧、电影的效果表现手法,用录音播放各种音响效果或以电炮配制枪声、炮声,增加演出时的表现力。

机　　构

明末，四川西充县即有灯戏班社的演出活动。清顺治年间，巴塘丁宁寺僧侣组织藏戏戏班，演出后藏"降嘎冉"派藏戏。在清雍正、乾隆年间，多种南北声腔剧种相继流播四川，各类戏班在四川悄然兴起，如唱昆曲的舒颐班，唱高腔的鹤龄班等。道光以后，四川的戏班大增，并且由于它们演出区域、声腔及表演等方面的特色，形成了以河道划分的艺术流派：以成都为中心的川西坝戏班，多演唱胡琴和弹戏，如太洪班；以自贡为中心的资阳河戏班，多唱高腔，如富春班；以南充为中心的川北河戏班，则擅唱胡琴，如义泰班；而以重庆为中心下川东戏班，则多为胡琴、弹戏及高腔，如三太班。

在同治和光绪年间，四川各地相继出现了以传授各种声腔剧种、训练艺徒的科社。科社往往由士绅商贾出资聘请艺人作教师，再招收流浪孤儿、贫家子女作为科生，培训后即登台演出。其中著名科社有光绪年间由岳春、萧遐亭等人为教师的"名盛科班"，西充的"念临科社"，隆昌的"臣字科社"等等，既教学又演出，培养了一大批艺术人才，故有"无科不成班"之说。

清末民初，由于工商业的发展，各地戏班逐步走向多种声腔同台演出的方式。宣统三年(1911)，由杨素兰、康子林、萧楷成、唐广体等人发起，聚集众多戏班，集昆、高、胡、弹、灯五腔于一台，联合组成了三庆会，将川剧推向了鼎盛局面。此后，四川各地舞台林立、科社继起，在民国初年，各地兴起的有名班社在五十以上，如西充的三益科社，广汉的玉清科社，射洪的桂华科社，重庆的裕民科社。川剧戏班及科社遍及四川全境，甚至远播到云南、贵州、湖北等省。在广大的农村、乡镇，川剧玩友组织也是活动频繁；而一些灯戏艺人也组成乡班，为民间节日、婚丧嫁娶演出。

与此同时，一些文人和戏曲爱好者组织了川剧研究机构，研讨剧本、创编新戏，推动了戏曲艺术的发展，如三庆会附设的"研精社"，涪陵的"蜀词研究会"以及安岳"戏曲改进会"等。

在三十年代，四川还出现了以演出时装川剧的"新民讲演团"、"新又新"等戏班；而在川陕苏维埃政府区，建立有"蓝衫剧团"、"川陕省委新剧团"、"前进剧社"等，为宣传革命思想起到了积极作用。

中华人民共和国成立后，随着社会关系的变化，戏曲班社制度也发生深刻的变化。

1951年中央人民政府颁布《关于戏曲改革工作的指示》，西南及重庆先后成立了戏曲、曲艺改进会或戏曲工作委员会，负责指导戏改工作。1951年建立了第一个国营剧团重庆市实验川剧院，紧接着四川省直单位、成都市和各地也相继成立国营剧团；同时政府对各地残存的戏曲班社、玩友以及流散艺人组成自负盈亏的职业剧团，至1966年四川全省共有一百三十多个专业剧团。"文化大革命"中，剧团被勒令解散。中国共产党十一届三中全会后，四川各地又恢复、重建戏曲团体，恢复了四川省川剧学校，成立了四川省川剧艺术研究所。

科班与学校

名盛科班 川剧科班。清光绪四年(1878)，在隆昌双凤驿吉祥寺创办。科班以宋代伶人袁三为楷模，生徒均以"三"字为名，故亦称"三字科班"。科班的《班训》："亘古优伶，为时世龟鉴，寓教于乐，寓庄于谐。非博洽，难明辨；不聪颖，莫能达；无胆识，则讳言。宋之袁三者，蜀伶之楷模也。吾侪其勉旃。"科班聘请著名川剧演员岳春、萧遐亭、罗开堂等为教师，招收生徒三十人。经过严格训练，第一年就有蔡三品(小生)、石三龙(净)、李三纲(旦)、刘三凤(旦)、傅三乾(丑)等"五虎上将"崭露头角。不足两年，三十人中即有半数成名。如：傅三才、张三喜、张三官、王三槐、彭三廷、段三廷等。后罗开堂、李三官赴滇成为云南川剧播种人。散班时间不详。

臣字科班 川剧科班。清光绪二十八年(1902年)隆昌双凤驿新街士绅、贵兴号绸缎庄老板刘祥武(外号精木脑壳)，卖去自己几十石租的田土，派刘子峰赴蓉，在"叫化营"(衣食无着者)买回几十个孤儿，又于本地收容部分孤儿，共计近五十人。聘谢海潮、傅三乾、胡至、蒲松年、蒲寿山等为师，在双凤驿吉祥寺开办"臣字科班"。某日于双凤驿万寿宫"挂衣"(化妆演出)。开演前，大雨骤至，故戏班改名"天乐(落)班"。班主刘子峰，生徒有：曹俊臣(曹黑娃、文武生)、张光廷(净)、段斌臣(段和尚，文生)、熊富堂(净)、罗云臣(净)、钢成(钢癞子)、林青云(武生)李瑞臣(旦)、罗金臣(丑)、陈书臣(生)、罗桂元(旦)、罗芹香(旦)、葛头脑壳(净)、金画眉(唐金莲，旦)。民国三、四年(1914、1915)，天乐班到自贡王爷庙演出。后因刘子峰不善经营，又常克扣艺人工薪，致使天乐班主要演员大部流入红牌富春班，天乐班即告解体。

念临科社 川剧科班。清光绪三十年(1904年)由西充县槐树乡袍哥大爷(会门头子)何志庭，创建于槐树乡西禅寺。招收本地九至十三岁的儿童四十名进行培训。三个月后登台唱戏。该社规定早上练基本功、练嗓，上午学习武功、把子，下午学唱腔，晚上学习身法、台步和程式套子。经过四年培训。科生有：曹国安、苏良清(小生)、赵湘云、吴绍志、梁

桂英(旦脚)、梁金山(净)、陈林武、陈达山、杨荣丰(生脚)、卜元志(丑)等。散班时间不详。

祥泰科社 川剧科班。清光绪三十四年(1908),起科于南充舞凤乡板桥子(今南充石油学院附近)。创办人杨金山(又名杨六六,川北著名生脚)。教师有贾雨山等。科生有周海滨(生脚)、黄泰孚(靠甲生脚)、何泰保等。散班时间不祥。

怀宁科社 又名晓字科社,川剧科班。清宣统三年(1911),由川北名生脚杨六六(金山)在南充城郊舞凤山麓创办。民国三年(1914),由合川县萧家场萧八爷接办,将科生迁到合川县佛门乡高望寺。教师有杨六六、刘怀绪、罗忠武等。科生大都来自农村,练功、学戏十分刻苦。加之刘怀绪等教师,教学上既认真不苟,又能循循善诱,所以科生大都成材。科生中有:净脚吴晓雷、黄晓雷、杨晓光(杨合林);生脚萧晓康(萧荣华)、邓晓舟、黄晓贵(黄耀山)、邱晓秋、吴晓斌(吴朗如);小生唐晓怀、宫晓康、刘晓平;旦脚:晓雪;丑脚刘晓扬(兼生脚)等。科班散于民国五年。

自志科班 川剧科班。民国元年至五年(1912——1916),由泸州绅士,大商家周雨村出资,与陈艳卿在泸州城郊泥洲坎创办。教师有:陈艳卿、朱吉三、文玉廷、杨少光、张翠琴、罗三斗、袁少林、周秋鸣、赵焕廷等三十多人,招收科生七十名左右。小生有张志举、帅志华(兼武丑)、赖志贤;旦脚袁志西、黄志九、张志森、童志俊、何志芬、彭志成、张志芳、刘志湘、胡志江;净脚邓志刚、冯志开、王志文、邱志愚;正生吴志渊、徐志彬、赖志侯(兼丑)、冯志笑、张志崇、王志灿、贾志辉;丑脚申志武、任志辉等。科生出科后,成为川南一带戏班的艺术骨干。以致当时有"无志不成班"之誉。散班时间不详。

钧字科班 川剧科班。民国元年(1912)成立于叙府(今宜宾市)。班主是东衔元昌生字号(钱庄)老板李弼臣(绰号李二和尚),陈艳卿具体承办。教师有孙莲芳、赵二官、叶绍堂、杨吉成、罗开堂、铁桂林等。招收科生五十余人,教学采取边教学边演出的方法进行。科生有筱玲钧(韩成之)、牟太钧(又名牟子华、艺名露凝香)、李筱钧、刘汉钧、罗惠钧、田兰钧、刘炳钧、刘魁钧等。因"靖国军"来宜宾时,该班曾举行了欢迎演出,而"北洋军"入城时,未作表示,于是,有人从中挟嫌诬控科班"害了良家子弟",班主李弼臣竟遭枪决。戏班随即逃迁自贡,后解体四散。

桂华科社 川剧科班。民国元年(1912)由赵桂亭在射洪仁和场榨丫寺(今永新乡)创办,起名为"桂华科社",科生取名为"桂"。收养孤儿教唱、传艺。三年后,科社到成都一带演出。又在盐亭、绵竹、成都招收科生。桂华科社历时四十余年,总计开办十一科,科生五百余人,遍布全川各地,有"无桂不成班"之誉。教师有:查来喜(人称查老陕、查师爷)、陈二牛、曾发生("五匹齐"旦脚)、周金安(武功)、周瑞成等。主要科生有何之龙、任之辉、王树之、胥文君、陈桂全、曾子林、陈桂贤、庞桂林(八岁红)、何三凤等。桂华科社在前期以培训为主,间或到附近演酬神戏。民国十四年,即走向成都地区,先后在金堂、成都、郫县、绵竹等地演出。抗日战争开始后,班社转向川北的剑阁、苍溪、南部的阆中、南充以及射洪、三

台、绵阳、江油一带演出。演出戏目有《栖梧山》、《九龙山》、《庸医鉴》、《亡国奴》、《刺伊滕》等。主要鼓师有曾继云，先后搭班的艺人有朱五喜、李瑞武(陕班艺人)、鞠书田、陈尊山、白燕君、筱玲珑、何明辉、爱君等。抗日战争胜利后，改名为“复兴桂华科社”。中华人民共和国成立后，1950年分队演出，一队由朱绍南带队到梓潼。另一队由刘乃斌带队到中坝，由曾建庭任团长，改名“蜀华剧团”。1952年7月，改为江油县川剧团。朱绍南、刘乃斌任正副团长。

升平堂　“三庆会”附设的川剧科班。由三庆会副会长康子林倡导，民国二年(1913)成立于成都“海棠春”院内(今锦江剧场后梓潼桥西街口)。首批科生四十人，以会内子弟为主，还吸收了少数会外成员。萧楷成任堂长，康子林、杨素兰、萧楷成、游泽芳、蒋润堂、李锡生、唐广体、周辅臣、刘世照、周名超、唐德彝等会内演员充当教师，无专门管理人员，各行脚色由各行老师分别管教，教学采用以班带科的方法。科生通过学习和演出，掌握唱腔、表演等专业技巧。升平堂先后培养出著名的小生有：升春(唐荫甫)；武生：升芳(晋民权)；旦脚：升陵(白玉琼)、升道(筱玉梅，又名徐伯臻)、玉飞琼、筱灵芝；净：升霄(游泽鹄)、升耀(汪觐廷)；丑：黄开文等。名旦周慕莲也在升平堂进修过。办学经费来源于三庆会演出收入中艺人分成的剩余部分。后因营业欠佳，收入只能维持艺人生活，无能力担负办学开支，故开办一科后即停办。

三益科社　川剧科班。民国四年(1915)张伯如创办于西充县包楞寺，次年迁至合川县颐涪戏院，一边培训，一边演出。民国六年，科社由合川县人白兆南接办。当年下半年，科社去重庆，先后在江北重光茶园和市内木匠街阳春茶园演出。以后除在重庆演出外，还在涪陵、万县、合川、江津等地巡回演出。民国十年，白兆南将科社卖与万县一个姓魏的军官。不久，另一姓范的军官采取软硬兼施的手段到科社拉人，使科生的力量大为削弱。教师有任金山(丑)、岳泰芳(丑)、胡炳国(丑)、魏九臣(丑、生)、周海滨(生)、朱光明(丑)、刘炳生(生)等。民国七年中学教师杨胃清弃职参加三益科社，为该社排了几出“时装戏”，并为科生们取了艺名。主要科生有：小生端文化、导文明、卿如玉；小旦声声脆、鸣秋蝉、上林莺(李三庆)，摇旦迎风燕、自由花；净脚醒睡狮、一声雷；生脚自由钟、鸣盛鹤、张三寿；丑脚当头棒(刘三荣、刘成基)、博人欢、感人生以及黄三夏、李三安、王三宽、王三喜(王友生)。科社散于民国十年。

新民科社　川剧科班。民国四年(1915)二月创建于大邑县。班主陈华斋精通川剧，又是著名的鼓师。早在民国元年就曾建立“集贤社”玩友，不久又组成“皮影”演出，后来，便集资兴办了“新民科社娃娃班”。科社设县城东岳庙，招收科生三十余人。一般为十至十五岁的城镇孤儿或沿街叫卖的贫苦幼童。主要教师有红头须生高海廷，武生严青山以及徐彦成、李枝晖、傅励堂等。分别负责各行当的培训工作。经过近三年的严格培训，科生崭露头角者不少，如“活杨广”岳新福，“活武松”严新武，“活华歆”张新安，“活马邈”吴新性，“活韦

驮”胡新龙，擅演“三杀”(《杀狗》、《杀惜》、《杀奢》)的须生何新益，麻胡子、红头须生牟新延，老生杨新通，小生彭新禄、钟新成(银娃子)，旦脚周新玉等。科社除演出常见剧目外，还演出大批饶有风趣的喜剧和神话剧，如《朱紫国》、《蜃中楼》、《菠萝花》、《金串珠》、《果老配》、《碧游宫》、《战南海》、《宝莲灯》等等。民国七年元月，科社正式演出。此后，每年庙会期间，除在大邑各地演出外，还到成都、彭县、灌县、温江、新都、郫县、崇庆、邛崃以及嘉定(今乐山)、雅安、天全、芦山、宝兴等地巡回演出。科社先后改换三个班主：民国四年至民国十八年为陈华斋；民国十八年至民国三十四年为张兴武；民国三十五年上半年为陈少夔，由于陈华斋以后的班主没有继续培养科生，而原来的科生又大部分先后夭折，改行、离社，班底空虚，后继无人，加之经营管理不善等原因，于民国三十五年上半年解体。

天全科班　川剧科班。民国五年(1916)，由安岳姚市镇士绅汤寒希出资托冯学之、李伯卿等组建，在姚市招生二十余人。聘旦脚唐春玉、田蛮子、冯登武、潘望天狮子、刘桂婵、王土地；生脚陈青云、朱建廷、朱春成、何三龙、何三凤、许述堂、毛有斋；丑脚任子辉、谢海廷；净脚唐斌如及鼓师王兆南(外号王幺师)等为教师。科生有戴彬谷(小生)、何万成(小生)、张燊德(净)等。天全班行当全、技艺精，以演川北河弹戏为主。常演的剧目有《狼中义》、《镔铁剑》、《翻天榜》、《山王岗》、《结草报》、《墨金刚》、《千秋剑》等。后来，冯学之将天全科班顶给安岳龙台场王子余，以后至重庆垮班，时间不详。

群乐科社　川剧科班。民国六年(1917)在合川县滩子口组建。由李俊民出资任班主，刘怀叙主持教学，在合川、南充一带招生，并将怀宁科社的科生合在一起，给这班科生作大师兄，辅导学习。民国九年，李俊民将科社送给刘怀叙。后来，刘怀叙将科社带至重庆，在悦和茶园、阳春舞台、宜春茶园、朝天门河坝戏台等处演出。民国十三年刘怀叙和教师罗忠武回南充原籍，遂将科社交与邱晓秋、吴晓雷等管理。不久，科社解散。主要科生有：小生李群和、李群仙、杜群昌、李群鸥，小旦杨群玉、夏群莲、苏群花，净脚彭群豪、盛群鹏、罗群豹、罗群林(罗群烈)，生脚罗群业、蒋群才、喻群良、李群成，丑脚唐群怪等。

裕民科社　川剧科班。民国六年(1917)于重庆市后石坡起科。由傅三乾、谢海潮、赵焕臣、钟香玉、张鹏程、田岐山、褚安平、潘金臣、胡建亭和卓少堂等“十大首领”集资创办，但所有股份只占科社资金的三分之一。由新民社社长刘保民为社长(刘占科社股金的三分之二)。座堂老师是傅三乾、谢海潮、钟香玉、罗芹香、潘金山和潘玉琴。以及武功老师张光庭。先后在此任教和演出的有杨素兰、周慕莲、曹俊臣、魏香庭、褚安平、刘三凤、萧楷成等。招收七至十二岁科生八十人左右，学制为七年(五年出科，帮师二年)。科生入科后，经三个月的基本功训练后便按行当教戏，六个月后便改为边训练，边在裕民社演出。从民国九年起到自流井一带演出。民国十一年“十大首领”先后被刘保民挤走，刘改姓名为“保记裕民科社”。后因学满五年的科生与社长之间矛盾重重，于民国十二年在梁山解体。旋由“裕民科社”科生胡裕华、周裕祥为首，组织“复兴裕民社”。教学上实行改革，对科生进行

一套形体基本功系统训练，规定男女生都要学武功、把子；同时男生要学女身法，女生要学男身法。在唱腔教学上全班学员要学唱昆腔曲牌。发蒙学戏，则根据科生条件，选择《群仙会》、《戏仪》、《万宝瓶》、《偷诗》、《逼侄赴科》、《秋江》、《幽会·放裴》、《奔番》、《奔月宫》、《沙陀搬兵》、《金竹配》、《乔子口》等。后期还排演了《白蛇传》和连台戏《冲霄楼》以及时装戏《袁世凯》等。裕民科社培养了很多有成就的人才：小生有骆玉德、秦裕仁、谭裕贵、廖裕华，旦脚有胡裕华、朱裕芳、刘裕姣、戴裕海、李裕慧，净脚有许裕喜、江裕良，生脚有李裕正，杨裕文、吴裕忠，丑脚有周裕祥、刘裕能等。

玉清科社　川剧科班。民国七年（1918）在广汉连山镇，以每股大洋五十元集资兴办，共招收科生五十人。班主侯国全；座堂教师周瑞成（陕班福泰班）教胡琴唱腔，杨绍程（陕班吉太班）教武生，段明杨（段二狗之子）教须生的表演、唱腔，段二狗专教文生，曾发生教旦脚（人称"五匹齐"），张代清教武功、把子，邓道全教净脚带教武功。玉清科社有严格的练功制度和生活管理制度。由于教师的严格训练，科生的勤奋努力，培养出了不少知名演员：玉福、玉彬、玉璋、玉曲、玉奎、玉骏、玉爱、玉枝、玉仙、玉雪等人。戏有《二度梅》、《高塘州》、《破洛阳》、《栖梧山》、《双金丹》、《杀惜》、《红梅记》、《金印记》、《彩楼记》等。散班时间不详

翠华科社　川剧科班。民国七年（1918）由合川县人李章甫、胡定国创办于合川县双槐乡。教师有夏德山（生）、席金玉（旦）、苏大发（小生）等。主要科生有文生金翠贡（金文品）；文武小生杨翠忠；旦脚欧翠蝉；净脚张翠豹（后改旦脚）、刘翠雷、周翠雄；生脚黄翠章（黄君瑞）、梁翠武；丑脚张翠忠（张森荣）等。曾在川北一带及成都等地演唱。散班时间不详。

西华科社　川剧科班。民国九年（1920）由彭县白水河袍哥"舵把子"李金堂邀集该县各场镇的舵把子创办。一年后由刁青云接办。王瑞成任社长，先后聘请汉班雷海生（丑），太洪班崔凤仙（旦），刘青山（小生），严青山（小生），曾发生（旦）等有经验的老师任教。王瑞成、喻绍武教场面。科班要求科生唱、做、念、打等基本功必须过硬，教戏上，侧重排功夫戏，以提高技艺。初演于成都的"群仙茶园"。常演剧目有《红梅阁》、《白蛇传》、《荆钗记》、《玉簪记》、《阴阳告》、《黄天荡》等。西华科社仅办了一科，但培养出不少优秀演员。如旦脚黄华屏、陈华秀、刘华瑜、华翠、华清，小生叶华举、曾华梯，净脚夏华峰、杨华斗、晏华松，生脚刘华吉、刘华滨、简华仿、何华俊，丑脚殷华炳等。

新民讲演团　川剧科班。该社由四川陆军第五师何光烈于民国十二年（1923）创办于南充文庙（今果山公园）。它的前身是罗伦、王觉吾、刘怀叙等人创办的"川北戏戏剧改良学校"，后吸收"鹏程科班"，始更名为"新民讲演团"。教师有刘怀叙、周海滨、李吉庭、冯权庭、李元满（陕班艺人）等。科生有贺重光、严成章、王桂生等五十人。该社在管理制度、训练方法上进行了一些改良。学员除有计划地进行基本功、武功、教戏等基本训练外，还设有

文化、体操、军事等课程，并一律穿制服。后来巡回重庆、内江、自贡、成都等地演出。民国二十五年，讲演团在成都散班，部分人员加入“三益公”戏院和“新又新科社”等演出团体。

绍俊科社　川剧科班。民国十四年(1925)三月二十三日，泸州市古蔺县镇龙山士绅蒋绍模(蒋矮子)与正在东皇殿演会戏的班主刘天祥洽谈，聘班中名伶为师，招收学徒，创建科班。随即从富顺邓井关、泸州蓝田坝一带，招收了一批贫孤儿童，加上县内物色的，共七十余人。这批学徒的年龄，从七岁至十五岁不等。以东皇殿为基地，七月起科，正式开班授艺。半年后，科班遂移至蚂蝗山墨斗沟穆家洞蒋家的糟房内(烤酒作坊)扎班培训。民国十五年，蒋绍模、刘云武亲赴成都购制服装道具。次年春，衣箱抵古蔺，被地主、恶霸扣留，迫蒋于五月二十五日到县城为城隍会唱会戏。蒋遂以班主名号中的“绍”字及“俊”字排辈，定为“绍俊科社”。首次登台便轰动了川、黔毗邻各县。时有贵州省大宝县(今大方县)属瓢儿井商帮邀“绍俊科社”去唱“寿戏”，于是蒋绍模命高夏兰暂任管事应邀领班前往。民国十七年一至四月，该班在毕节县小横街“品仙茶园”演出。因军阀欲吞并科班，又遇营业萧条，管事不辞而去，科社人心涣散。民国十八年，蒋再聘艺人，第二次组建“绍俊科社”，亲自率班在古蔺及贵州仁怀、金沙、黔西、烂泥沟一带巡回演出。初冬又到黔西卫上(又名卫城)演出，戏班入不敷出，科生、艺人又相继离去，蒋无奈将箱子托人照管，只身回籍，“绍俊科班”成了无主之班。民国二十年在云南昭通垮班。教师有：小生文玉廷、曾水生(地滚子)、罗祥文、刘焕章(名叉手)；旦脚有李江臣、高夏兰、张翠琴、金菊花；净有邓辉武、蒋花脸；正生有刘银洲、温春廷；丑脚有刘宗海(绰号刘圣谕)；鼓师牟治国，场面罗大兴、吴双喜、罗丙州、向洋、余洪等。科生有生脚李俊贵、刘俊龙、骆俊华、何俊卿、王俊修、刘俊卿、仲俊康、王俊龙、白俊明；旦脚周俊富、宋俊蓉、朱俊霞、周俊芬、张俊秀、邓俊武、游俊玉、萧俊莉；净脚贾俊奎、周俊林、唐俊宝；丑脚李俊卿、朱俊斋、刘俊田等。

亦乐科社　川剧科班。民国十五年(1926)国民革命军二十九路军司令李伟如及余东平、伍兴安创办于仪陇县关帝庙。该班设有基本功、武功、教戏及文化课。制订了严格的班规。规定半年出戏出人。先后排出了《痴儿配》、《盗龙骨》、《八阵图》、《长亭配》等传统剧目。新编有《讨袁记》、《洋烟误》、《审土地》等现代戏。该社连续举办两期，结业后，在南部、仪陇、巴中、云山一带演出。民国二十二年散班。教师有彭海清、任海泉、李青云、陈云亭。科生陈全波、唐亦贵、杨亦才、赵亦碧、黎亦仙、萧亦信、黎亦贵等五十多名。

品玉科社　川剧科班。民国十五年(1926)在自流井由陈云九创办，先后开办六科。招收九至十二岁女孩，首批五十人，第二批招收四十人，以后四科只招收个别女生。老师有杜玉玺(小生)、周竹峰(小生)、林玉喜(小生)、潘云程(文武旦)、杨金仙(摇旦)、小花兰(武生后改武旦)、李桐花(旦)、粉荷花(旦)、刘汝初(旦)、大月来(旦)、美如玉(旦)、夏德全(短打武生)、刘松柏(武生)、万玉芳(生)、秦燕章(生)、刘光新(生)、陈淡然(生)、朱汉卿(旦)、李树君(旦)、马玉群(净)、陈玉骏(净)、筱胜奎(女，净)，丑脚有龚吉升、蒲松年、陈铜元、任

子辉。鼓师叶炳臣，琴师萧君甫等。该科社的学生旦脚有玉华（青衣、摇旦）、玉屏（高通文，青衣、花旦）、玉蝉、玉姣、玉寿、玉娟（王清廉）、玉桂（娃娃旦）、玉丹、玉江、玉喜（宁群芳）、玉翅（宁竹芳）、玉香、玉仙；生脚有玉良、玉超、玉斌、玉嘉、玉仲、玉德、玉卿、玉冰；净脚有玉显、玉雷、玉聪；丑脚有玉贞、玉光、玉亮等。常演的大幕戏有《万宝瓶》、《帝王珠》、《杀子报》、《双魂报》、《双无常》、《泥壁楼》、《归正楼》、《汉贞烈》、《双兔缘》、《双花楼》等五十多个。常演的折子戏有《挑帘》、《打饼》、《打神》、《杀狗》、《帐会》、《三节配》、《巧娘配》、《晋阳楼》等。民国三十年，"品玉科社"在资中临江寺演出，突遭土匪劫场，科生被土匪赶散，科社从此终止活动。

清文艺术剧部　川剧科班。潼南县唐坝场士绅王丰山于民国二十年（1931）创办。王丰山变卖田产五十亩，雇请教师十余人，诱骗场上男女幼童（十岁左右）集中在王宅大院内，进行了三个月的训练后，便在本场武圣祠正式踩台（公演）。首次上演的剧目是《玉祖寿》、《群仙会》、《水晶界方》等戏，轰动了本镇。剧部先后办了三科，刘伯川、尤文斗、尤湘成、俞惠贞、沈伯厚、李海廷等执教；科生均以"清"、"文"二字取名。女生丁清华（丁琪玲）艺名红隐，唐清纯（唐荫梅）、宁清雅（宁光碧）、周清植（艺名又叫月痕）；男生周文清（周世禄）、黄文艺、黄文治（小生）、邱文刚、李文果（净）、魏文品、张文奇（末）、陈独能（东方髡・丑）、陈敬忠等。由于这批科生均属少年，授教的功底扎实，演出阵容整齐，后于民国二十三年以三千元大洋（银元）卖与四川军阀（一二九师长）谢德堪，集中在成都栅子街。民国二十四年在成都后子门街（今"实验小学"），以"清文艺术剧部"全体科生作为首批学生，创办"东方戏剧学校"。

明达科社　川剧科班。民国二十二年（1933）由川剧"玩友"苏光甫和杨继扑等七人发起，集资二十股，大洋（银元）六百元，在梁山县明达区署所在地杨家嘴建立。科社设理事会，由明达区署区长杨继扑任名誉理事长，苏光甫为常务理事兼外交管事，张大华为内场管事。鼓师杨焕成。教师有汤清泉、曾一典、邱凤鸣、谷汝弼等八人。初招科生八十人，后淘汰三十四人。科生以"明"字为辈，多数来自本县贫苦乡民子弟，也有来至仪陇、万源、邛崃等县的少年。他们能吃苦耐劳，在老师的严格教导下，学艺半年后就开始公演。民国二十三年五月，在礼让乡天佛庙会演出。后又由苏光甫领班，到梁山县城戏园售票演出。亮台戏为《狮子楼》、《白旄旗》、《金莲调叔》等。因科生年龄相近，阵容整齐，加之受过严格训练，所以演出博得好评，明达科社因此闻名于附近州县。他们有自己独特的剧目《磐河桥》、《二子乘舟》、《仙鹤配》、《大闹满春园》和时装灯戏《王瞎子算命》（苏光甫、谷汝弼编剧）。之后班社到垫江县小沙河演出，回明达后，苏光甫离开了科社，由张大华领班前往开江、开县、万县、石柱县等地演出。后因管理不善，名角被外地班社高薪挖走，戏班在石柱县西界沱散班。

东方戏剧学校　民国二十四年（1935）底开办于成都市栅子街小通巷。由谢德堪出

资，匡文宇、王贵昌主管，周稷兼任校长，匡文宇任剧改主任，李慎钟任管理主任。以三千大洋买来的潼南县塘坝场“清文艺术剧部”的全部科生八十余人（男五十人，女三十人）作为首批学生，男生科名插用“文”字，女生科名插用“清”字。教学和管理除沿用科班教学中有成效的方法外，还进行了一系列的改革和创新。把基本功、程式套子、刀枪把子组成套式，配上音乐进行教学，并让学生学习舞蹈，以达到提高学生音乐素质和丰富川剧表演形式的目的。为改变艺人缺少文化知识的状况，通过读剧本来学习文化。在教学中以成都话为标准，纠正了学生中的土腔土语。在教唱腔的同时把学习音乐知识（包括锣鼓）结合起来，还使学生受到其他姊妹艺术的熏陶。东方戏剧学校除匡文宇、王贵昌、游向成、游文斗担任日常教学外，还聘请川剧演员傅三乾、唐广体、吴晓雷、胡蝶（胡漱芳）、唐彬如、鄢炳章和鼓师喻绍武等来校讲课。学生在生活上仿国立学校进行统一管理，发放学生服装和日常生活用品。为鼓励学生努力学习，按学生成绩优劣将伙食分为甲、乙、丙三等。该校成立仅三个月，就加工排练出传统戏和时装戏百余出，主要剧目有《水晶界方》、《白罗帐》、《活捉子都》、《绣卷图》、《金串珠》、《蟠龙剑》（上下本）、《连环计》、《泥壁楼》、《汜水关》、《锦江楼》、《白门楼》等传统戏和《爱的归宿》、《一封断肠书》、《孤鸿零燕》、《夜半的悲哀》、《黑化大观》、《是谁害了她》等时装戏。相继演出于新都、广汉、自贡、内江、泸州、重庆等地。1937年抗日战争爆发，周稷带队在重庆演出，因缺乏周密管理，演出受挫，造成入不敷出，人心动摇，兼之学生已学艺五年，自有薪水，便纷纷离去。年底，学校在重庆垮班。东方戏剧学校开办两年，培养了不少优秀演员，著名的净脚黄文治、邱文刚、李文果，小生周文清（世禄）、黄文艺，旦脚唐清纯（荫梅）、宇清雅（光碧）、丁清华（其林）、周清植（月痕），丑脚东方髡，末脚魏文品等。

新又新科社　川剧科班。民国二十四年（1935）成立于成都桂花巷。原名新又新传习社，是新又新剧社老板刘树成出资，刘怀绪、邱屏恶筹办的一个培养川剧演员的科班。因迎合时宜，取《四书·大学》上“苟日新，日日新，又日新”之语，起名新又新科社。科社成立之目的，根据《新又新传习社同学录》记载：“实为养成川剧中之干员以光艺坛及补助本舞台（新又新剧社）之不逮。”科社订有严格纪律，凡留科学生，必须填写志愿书。

新又新科社由刘树成任社长，刘怀绪、吴晓雷任教务主任，刘成基为管理主任，邹志忠、任福林为总务主任，邱屏恶作文书，蔡宗道（蔡如富）为录事。主要教员有唐彬如、蒲松年、黄志贤、杨子澄、邱晓秋、傅幼林、骆敬臣、张光年、李玉华、蒲诗啸、阳友鹤、萧翠碧、李凤玲等。一些著名演员如张德成、梅春林、胡漱芳、周金钟、周海滨、任心田等，也到科社授艺。

科社成立后，在成、渝两地招收十二岁至十六岁的男女科生，以形象好、嗓音佳为录取的条件。入科学生均由担保人具保，并要填写“志愿书”，“以坚诸生志向”。

在教学和管理制度上，新又新科社有一套完整、严格的制度。专业教学上，除主要的腰

腿基本功、表演、唱腔外，增设文化、音乐、军训、观摩等课程。科生在学习一段时间后，根据其气质、性格、扮相、体态、嗓音等条件，因材授艺，划归行当，采取集体练功与分行当带徒相结合的教学方法，进行教学。教学中还注重舞台实践，由于教学有方，科生进步很快，学习半年后，即随师实习演出。在管理制度上，设有男女生管理员，规定科生在科期间，不准抽烟，不准喝酒，不准赌博，不准谈恋爱。若违犯纪律，以“坐公堂”处理。

新又新科社在进行了一年半教学以后，提前举行毕业典礼。每人发给《新又新传习社同学录》一册，以志纪念。以后科生正式登台演出，先后演出于成都钧乐茶园、明明剧院、成都大戏院、永乐大戏院等地。因科社主张改良川剧，力求革新，演出上曾采用机关布景，唱腔上大胆吸收京、汉、秦腔之长，融于川剧之中，曾被同行视为“异端”、“红灯教”。有人袂联相赠，曰：“南腔北调唱出戏中戏，行头把子换成新又新。”

新又新科社前后培养了科生六十多名，计有：谢文新、赵继新、阮明新、李勇新、刘震新、陈鉴新、熊再新、庞谐新、罗开新、林琴新、李步新、姚眉新、邱福新、赵羞新等。

畅叙科社　川剧科社。民国二十五年(1936)，巴中县乡绅、“哥老会”义字号头目龚治安等人在巴中县城西王爷庙孤儿院挑选了四十名孤儿，组成了一个川剧娃娃班，去仪陇县请来“亦乐科社”艺人曾亦远及其他艺人担任教师。因龚治安等人均系巴中县城川剧玩友会“畅叙音乐社”的主要成员，故将此班定名为“畅叙科社”。该社沿袭川剧科班惯例，将全体学生的本名均改为“叙”。成立后，曾先后去广元、旺苍、南江县等地演出，主要演出剧目有《洞庭配》、《三打祝庄》等。民国三十年，该社在南江县演出，由于生活无着，人心浮动，班社管财者变卖了全部“行头”，遂告解体。

三三川剧改进社　川剧科班。民国三十三年(1944)，由杨玉枢(中共广安地下党负责人)任社长，创办于广安县城。班内设有导演、音乐、美术、道具、总务、基功、军训等组，负责文化艺术课和基本功训练。教师有王贵昌(音乐、导演)、王余膏、孙万钧(音乐)、周稷、周炎(美术)、田煌、唐海泉(道具)、张光庭(基本功)、罗克福(军训)。学员有：蓝光临、彭光文、彭光彬、蓝光耀、金光荣、李光猷、唐绪贞、唐绪涛、胡松柏、彭章俊、王学初、王启久、周企正、吴拙、江心碧、唐明哲、王启聪、王大成、尹达昌、杜桂珍、胡天祥、吕武穆、向运华、席兴炬、曹世贵、吴洪超等。该社从音乐、唱腔，特别是胡琴唱法上进行了大胆的尝试和改革，尤以《阳河堂》、《南阳关》最为突出。抗日战争时期，还积极编排了宣传抗日的大型时装川剧《等着我吧》。从民国三十四年起，该社跑遍了广安乡镇，并长期在岳池、武胜、合川、渠县、大竹、达县、遂宁、重庆、成都等数十个市、县流动演出。1953年演出到成都，并入四川省川剧团(即现成都市川剧院)

重庆又新科班　川剧科班。开办于民国三十六年(1947)。由又新大戏院演员周裕祥、胡裕华、吴晓雷、李子良等提议开办，作为又新大戏院附设的科班。经理周治忠、穆德章、宋逸尘。科班设在重庆苍平街又新大戏院内。是年开始招生，科生年龄在十至十八岁

之间，凡进科班者需订契约。学制规定为学三年、帮三年，凡违犯班规，打骂无论；天灾人祸，自负其责；中途退科，赔偿损失。并由铺保人具结，科生本人按上手印，方算正式入科。民国三十六年至三十八年期间按科班旧制授教。教学内容有基本功、身段、武功、唱腔、音乐以及川剧传统戏的昆、高、胡、弹、灯各种声腔的剧目一两百出。同时特邀了名生张德成，名丑傅三乾，武功张光庭，上海昆曲学校老师姚传湘等辅导昆腔传统戏。科班先后陆续招生八十多人，最后留下五十七人。小生有刘又余(树全)、赵又勤(书勤)、刘又培(忠义)、萧又和(祖德)、陆又龙(建培)，生脚有刘又良(清良)、徐又如(晏如)、李又敏(家敏)、李又政(家政)，旦脚有刘又玉(世玉)、秦又笃(志笃)、张又凤(巧凤)、余又彬(果冰)、曾又珠(桂英)、蔡又苹(素贞)、魏又荣(胡琦)，净脚有陈又刚(发启)、胡又朔(明克)、王又聪(德云)、何又清(方清)，丑脚有赵又愚(正云)、刘又积(世杰)、程又光(辉光)等。1949年底，重庆市人民政府派出代表张民权对科班进行民主改革教育，取消了经理制，废除旧契约，实行劳资合作的经营方式。资方代表为穆德章，劳方代表李子良、李文韵等。又派重庆市戏曲改进会干部胡漱芳担任政治指导员，以加强科生的政治思想和业务训练。对科生的工资进行评定。1953年，又新科班与重庆又新大戏院一起并入西南川剧院。

四川省川剧学校　中等戏曲专业学校。1953年秋，创建于重庆市盘溪，原名西南川剧院实验学校。首任校长张德成，副校长匡文宇，教务主任周裕祥、阳友鹤。1955年，西南大区撤销，剧院和学校移交四川省，学校更名四川省川剧实验学校。1956年，学校从盘溪迁入重庆市内马蹄街。1958年初，又从重庆迁到成都新南门外新生路五号，当年年底，该校曾一度下放成都市代管，并于1959年11月，改校名为四川省川剧学校。1960年初，学校复从代管下收回省管，并增任彭先述、李兆鸿为副校长。同时，经四川省委决定，撤销四川省戏曲研究所。并入学校设研究室。另从该校一、二、三届毕业生中，选留部分，组成校属实验剧团。形成教学、研究、实验演出三结合体制。1966年“文化大革命”中，学校被迫停课；1970年被撤销。1978年，经上级决定，撤销四川省五七艺术学校，恢复四川省川剧学校。由陈书舫兼任校长，赵培镛、杨佐钧、高涵之、张述华任副校长。1980年，由文化部提名，经教育部报请国务院批准，将该校列为全国重点中专之一。1982年2月，席明真被任命接替陈书舫，兼该校校长。并增设张廷林、李家敏为副校长。同年7月，中共四川省委发出“振兴川剧”指示，该校被列为振兴川剧的三大基地之一。

学校在建校过程中，先后延聘的主要教师有张德成、陈书舫、周裕祥、阳友鹤、白玉琼、杨云凤、刘烈光、秦介仁、黄开文、何明辉、梅春林、潘云程、韩成之、刘汉章、邓渠如、邓先树、张孟虚、鞠子材、薛义安、王贵昌、周清植、龚明光、刘世玉、帅友三和张廷秀、杨秀菊、刘定余、陈国礼、李天玉、杜凤铸、侯成之、朱国玲、余琛、郎国英、徐德贵、邱云琛、邱永和、杨又村、叶久明等。同时，为了教学的需要，先后从各川剧院、团，聘请知名演员周慕莲、刘成基、周企何、周海滨、袁玉堃、彭海清、曾荣华、陈玉骏、陈全波、王国仁、琼莲芳、竞华、曹湘

石、张树芳、刘华瑜、萧荣华、八岁红(赵炳林)、何海龙、萧同育、周纪明、陈利蓉、杨淑英、刘吉成、李笑非、熊正堃,以及著名导演李紫贵、刘木铎、刘健,美学家王世德等来校讲学或授课。

学校在坚持德、智、体全面发展的方针和基本训练与剧目教学相结合;专业技能与文化修养相结合;课堂教学与舞台实践相结合;普遍培养与重点培养相结合的教学原则。已经形成了一套系统的教学方法。学制方面:有三、四、五、六、七年五种(三、四、五年制,招收初中毕业生;六、七年制,招收小学毕业生)。课程设置有表演、视唱、练耳、唱腔、戏课、化妆和实习演出。共同课为政治、语文、史地、数学、英语、艺术概论、川剧简史、戏曲美学、川剧音乐概述、文艺欣赏和体育等。课时按教学进度,合理安排。学校根据教学大纲,先后编写出的教材计有《川剧基功教材》、《川剧武功教材》、《川剧女角身段》、《川剧男角身段》、《川剧唱腔教材》、《川剧打击乐教材》、《川剧小胡琴、盖板教材》、《川剧唢呐曲牌》、《川剧高腔曲牌选》、《川剧旦角表演艺术》、《川剧剧目》、《川剧附谱剧本》、《川剧剧本》等,进而向史论方面发展,又搜集编写出《戏曲表演理论基础》、《艺术概论》、《川剧音乐概述》、《川剧简史》、《导演学基础知识》、《导演基本技巧》、《戏曲美学》、《戏曲教学变声期探索》等。

学校建校以来,先后招收了学生十二届,毕业人数为七百一十一人;1958年至今相继举办演员训练班三期,导演训练班三期,以及部分进修、学习达三个月以上者三百零三人,总共已培养学生一千人以上。毕业学生大体分配在省内川剧院团和云、贵两省。其中不少又成为各市地、州院团的领导和业务骨干。为保证学校的教学活动顺利开展,学校在逐步建立和健全各级行政组织教学机构的同时,并辅之以必要的规章制度,如《生活管理制度》、《学籍管理制度》(含考勤、考绩和升、留级制度)、《奖学金奖发放制度》、《奖惩制度》、《教研制度》,以及《课堂规则》、《学生守则》等,使学校教学制度,更加完善。

南充艺术学校　前身系1956年创办的"南充地区川剧演员训练班"。1958年8月扩建为"南充艺术学校",1961年10月结业。校长钟仁祥。副校长王化、宋庄楠、周海滨、陈全波。专业课有基本功、武功、器械(刀枪把子)、唱腔、表演、学戏。文化课有政治、语文、历史、地理、戏曲知识、音乐。教师小生有陈碧金、王贤才,正生有萧荣华、易桃元,旦脚有陈利容、曹湘石、张淑华、陈光斗,净脚有满海如、邓九雷,丑脚有陈华新,基本功、武功欧子明,鼓师曹继元,琴师彭开文、何子才、唐屏国等。辅导员及文化课教师若干人。学生均由各县剧团招收高小、初中文化程度的青少年保送来校。经过入学考试,正式学员共六十九人。三年结业后,发给结业凭照,送回本县。第一学年为"基训"阶段,第二学年为舞台学习阶段,第三年为实习演出。学习上采取由浅入深、循序渐进、理论联系实际的方法。逐步使学员掌握一定戏曲基本技能和舞台实践经验。此外,艺校举办了一期"职工业余培训班",学员四十八人,均来自"南充丝二、三厂",为工厂开展川剧活动培养了骨干。学校附设"南充地区第三期川剧演员训练班"。1959年5月开学,1960年2月结业,学员共五十二人。1960

年 3 月至 7 月，开办第四期川剧演员训练班，主要由重庆川剧院教师琼莲芳传授《放裴》、《别洞观景》。徐文瀚（小财神）传授《搬洞打珠》、《讲古》、《游太庙》。学员均系各市、县剧团按行当选派。同时，还举办了地区导演训练班，教师有周裕祥、周海滨，主要学习文艺理论和编导理论知识。该校历时三年，为南充、达县、绵阳、涪陵等地数十个市、县剧团培养了大批戏曲艺术骨干。

宜宾市川剧学校　全称为"宜宾市川剧团附设川剧学校"。1958 年成立于宜宾市翠屏路二圣宫（原市图书馆儿童阅览室）。后迁外西和平街小学。首任校长钱进宝，副校长刘玉珊。先后招收两届学员。共计一百二十五人，首届学员学制七年，第二届学员学制三年。学校分设演员、音乐（包括打击乐、弦乐、帮腔）两个班，设有政治、语文、表演、音乐、唱腔、曲牌、基础训练等课程。教学采用课堂讲授，练功场训练、观摩、实习演出相结合，自始至终狠抓基本功训练。主要教师有刘玉姗（旦，兼副校长）、东方髡（丑）、丁文举（小生）、胡文彬（武丑）、李小均（净）、尹绍海（旦）、汪子湘（生）、周德明（音乐）和中青年演员陈志云、沈文菊、王德才等。学员有喻丽勋、杨启芬、周家琴、张桂英、周宗显、刘禄明、邓树林、向其富、卢艺林、王福升、蔡红、黄国秀、徐艳等。学员毕业后，大多分配在市川剧团工作。

内江专区文化艺术学校　前身系 1958 年 7 月成立的"内江专区川剧青年演员训练班"。1959 年 4 月更名"内江专区文化艺术学校"，地址设在内江市肉市巷"内江专区文工团"内。学校以培养川剧艺术人材为主。1958 年 7 月李青华、康昌亨作川剧班负责人。更名艺校后，陈昕如兼校长。张麟任副校长。从各市、县调来老艺人教学，有戴福林、彭仿翠、郭青云、吕德富、周纪明、杨建中、王成康、聂丽君、龙江城、尚伯勋、黄建宗、王国治、魏全安、米成章、陈君、胡月清、游海清、李文彬、冯世宜、唐安林。共办班三期，第一期 1958 年 7 月至 1959 年 2 月。演员五十五名，音乐十四名。第二期 1959 年 4 月至 1959 年 11 月演员五十人，音乐十六人。第三期 1960 年 4 月至 1960 年 9 月演员五十二人，音乐十五人。另办有川剧长期班、电影放映班。川剧长期班预计学两年，后随第三期学员结业。演员班开设课程有政治、文化、唱腔、表演、基本功。音乐班开设课程有政治、文化、乐理、打击乐、弦乐。传授的戏有《五台会兄》、《贵妃醉酒》、《刁窗》、《秋江》、《做文章》、《评雪辨踪》、《情探》、《放裴》、《别洞观景》等。排练剧目有《杀奢》、《花子拾金》、《杀惜》、《八阵图》、《杀狗》、《芦花荡》、《三岔口》、《拷红》、《拾玉镯》、《打饼》、《春陵台》、《泾河牧羊》、《三祭江》、《白蛇传》、《周仁献嫂》、《摘红梅》、《桂英打雁》、《铁笼山》、《醉隶》、《跪门吃草》、《琴遇》、《花田写扇》、《夜奔杀滩》、《牧虎关》、《醉打山门》、《别洞观景》、《别宫出征》、《挑袍》、《古城会》、《打鸟》等。1960 年 9 月停办。1982 年春重建。

成都市戏剧学校　经成都市人民政府批准于 1958 年 9 月正式成立。学制为五年，该校主要为本市各艺术演出团体培训学员。设有川剧班、京剧班、歌舞班、杂技班、曲艺班、美术班。采取公开招生，先后共招生四批，培训演员共一千余人。校长由成都市文化局副

局长郝力民兼任，副校长先后由廖启云、陈书舫、阳友鹤、刘成基、张静媛、易征祥等担任。下设有行政办公室、教务处。该校的教师来源，均根据各班业务的不同由学校向市属艺术单位邀请。计有竞华、曾荣华、杨淑英、司徒慧聪、萼英、唐剑青、白美琼、魏幼林、赵永康、戴素芬、俞伯荪等。基本功教师彭光文、杨昆山、周开琴、王荫槐、胡松柏、赵少琴等。教学内容大体上是戏曲、歌舞、杂技的基本功，身段表演程式、刀枪把子以及音乐唱腔、排练剧目中的选段。1958 年第一期学员均按照不同的业务对口分配到市川剧院、市京剧团。1960 年第二期根据李宗林市长的建议招收了具有高、初中文化的学生学习川剧。以后，这批学员已成为市川剧院各演出团的基本力量。学校由于经费不足，各班学员均回各演出团随团学习，计划仍由学校安排。1970 年，戏剧学校改为"五七"文艺学习班，招收学员二百余人，教学内容以"样板戏"为中心。1976 年，由四川省川剧学校分给成都市戏剧学校四十名招生指标（川剧、京剧各二十名），学员按中等专业学校待遇。戏校更名"四川省川剧学校成都班"。1978 年又恢复了成都市戏剧学校。

达县专区文化艺术学校　1960 年 2 月 5 日，经达县专员公署批准，正式成立达县专区文化艺术学校，张纯高任校长。学员共二百三十八名。分为川剧一、二班，加上京剧、歌舞、曲艺共四个班。学制暂定为京剧三年、川剧两年。课程包括专业基础课（以唱、做、念、打四功及手、眼、身、发、步五法为主），公共课（语文、政治、历史等），剧目教学（川剧以教授《秋江》等优秀传统剧目为主）等三部分。该校学员、教师在专区举行的各种会演中多次获奖。1960 年 7 月 28 日，该校根据专区文教局中等艺术学校招生指标的规定，在全专区范围内又招收新生七十七名（后精简）。1961 年 3 月 7 日，根据地委、专署指示，该校停办，部分学生转入达县专区川剧团、京剧团。

四川省"五·七"艺术学校　创办于 1971 年，是一所中等艺术学校，设川剧班、京剧班、话剧班、歌舞班、器乐班。学生共有二百余人。学制为三年制（初中入学者）、五年制（小学入学者）两种。招生优先招收工农兵及其他劳动人民家庭出身的学生入学。学习期间由学校供给基本食宿。个别家庭困难者还给予零用补助费。学校负责人杜天文，军事代表郭志秋。下设教务处、行政办公室和政治处，俞毅（于一）任教务主任，杨佐钧任办公室主任，邓尚富任政治处主任。学校有党支部和共青团总支部。学校教学以"五·七"指示为指针，教育学生学工学农，走"五·七"道路。每学期到工厂学工或农村学农，并将计划纳入教学计划，一般一学期不得少于一个月。专业教学上以"样板戏"为教材。学演《红灯记》、《沙家浜》、《平原作战》、《白毛女》、《红色娘子军》等。同时，辅以形体训练、音乐、声乐、语言、表演等。文化课设有政治、语文、历史、数学、毛泽东文艺思想课等。文化课与专业课比例为三七开。教师由省文化系统中抽调具有教学经验的人员和从北京戏曲学校聘请来的京剧教师以及吸收部分从专业剧团整编到工厂的专业人员组成，计有京剧班教员左云熙、姚元秀、黄玉华、周慧江、李慧桐、厉慧庚、况福莲、阮福蓉、朱晓霞。川剧班教员任庭芳、杨秀菊、

陈国礼、杜奉铸、余琛、朱国玲、陈明福和文化教员李培湘、刘季卿、吴天贵、洪亚男、谭清泉等。学校曾先后实习演出京剧《红灯记》、《杜鹃山》、《平原作战》等。1975年京剧班毕业，整体分配到渡口（攀枝花）市成为渡口市京剧团的主要班底，川剧班毕业生大多分配到四川省川剧院，少数留校任教。1978年，四川省“五·七”艺术学校正式撤销。

绵阳专区艺术学校　于1978年11月20日成立。梁涵章为校长（兼任党支部书记）。张笑痴、王跃荣为副校长。1980年5月又由王继珊（女）来校接替梁涵章任校长。同年8月，王继珊、李开峰当选为党支部副书记。组建了教务处，由苏鸣清任主任。至1981年又由姜项德兼任教务主任。同年下半年，王继珊调离，地区文教局指定由李开峰主持工作，仍任党支部书记，王跃荣任副校长。本校教师有张笑痴、袁桃娟、陈新、张秀碧、李述先、姜项德、黄凯、詹正气、何多俊、冯湘、陈润生、王绍华、王跃荣（兼），还外聘绵阳地区川剧团和各县川剧团的著名老艺人万鹤林（武丑）、赵炳林（八岁红）、卿玉教（丑）、安绍华（鼓师）、魏明全（鼓师）、何林康（文史课）、汪建（声乐）。校址在原遂宁城关顺南街的“九皇宫”旧庙堂里（三十年代的草棚戏园）。从1979年11月开学起，到1982年元月底共办川剧班六期（其中专业班四期，业余班二期），培养学员三百四十七人。其中川剧表演、打击乐、鼓师二百二十七人，美术班一百二十人。教学除各行当的基本功外，并以戏带功。音乐、唱腔除乐理知识用键盘乐器视唱练嗓外，并以戏目唱词教练唱腔。每期结束均要举行结业演出，演出剧目丑脚戏有《审头刺汤》、《太保庙》、《跪门吃草》、《佘塘关》、《裁衣》、《拜新年》、《秋江》、《拦马》、《盗银瓶》。旦脚戏有《刁窗》、《思凡》、《贵妃醉酒》、《金水桥》、《摘红梅》、《花田写扇》。生脚戏有《放裴》、《三难新郎》、《归舟》、《访友》、《八件衣》、《金水桥》、《杀惜》、《拜月赐环》、《尚书问婿》、《鱼禅寺》、《三击掌》、《长生殿》。净脚戏有《五台会兄》、《牛皋扯旨》、《二进宫》、《铫期绑子》、《别姬》。1980年11月绵阳地区川剧青少年会演，在《跪门吃草》中饰须贾的蓝家富、《贵妃醉酒》中饰杨玉环的王东平、《归舟》中饰杜十娘的曾小梅等获表演一等奖。《放裴》中饰裴生的郝刚、《三难新郎》中饰秦少游的李康、《送京娘》中饰赵匡胤的谢青城等获表演二等奖。《金水桥》中饰银屏公主的王翠琴、《放裴》中饰李慧娘的邓群英、《牛皋扯旨》中饰牛皋的杜明果、《八件衣》中饰杨廉的王孝斌等获表演三等奖。

四川省川剧学校重庆班　1979年4月筹建，8月正式成立。副主任吴声、李家敏。招收学生八十名，表演专业五十六名，音乐专业二十四名（打击乐八名、帮腔六名、管弦乐十名）。表演专业学制三年。校址设重庆杨家坪长江剧场。课程设置，演员专业有腿功、武功、身段、把子、唱腔、表演常识、剧本分析、舞美常识、乐理、视听练耳、声乐、鼓板、高腔曲牌、川剧音乐、教戏、实习演出。音乐专业有基练（锣、钹、小锣、堂鼓、吹奏、民弦乐、帮腔）、乐理、声乐、视唱练耳、川剧音乐、鼓板、高腔曲牌、二胡、合奏、教戏、实习演出。除专业课外，共同课有政治、语文、历史、文学概论、音韵。1980年2月，分别建立了各科教研组，演员班的教师有胡裕华、胡漱芳、陈桂贤、杨肇庵、刘裕能、周金钟、罗开新、李家敏、周继培、涂卿

芳、陆建培。聘请教师李文韵、陈鸣凤、金震雷、徐笑侬、刘世玉、王清廉、张树芳、邹西池、高凤莲、张春雷等。音乐班的教师有陆青云、陈佐君、刘天拯、刘厚中、徐永刚、徐文忠、罗天福、郑开泽、段其湘、李定模等。还聘请重庆市歌舞团、重庆市歌剧团、重庆市杂技团的教员讲授专业课程。教学剧目有《贵妃醉酒》、《桂英打雁》、《盘贞认母》、《南阳关》、《凤仪亭》、《打銮》、《打神》、《杀狗》、《跪门吃草》、《古城会》、《三岔口》、《首阳山》、《放裴》、《洪江渡》、《铡侄》和现代川剧《思亲送柴》等。1980年12月至1981年2月,先后在重庆、成都举行了汇报演出。1981年5月,部分实习演出剧目参加重庆市专业剧团青少年调演,其中沈铁梅学演的《贵妃醉酒》,李英、朱喜江学演的《桂英打雁》,唐世鸿、谭小红学演的《盘贞认母》,刘云学演的《南阳关》,陈伦、王娅学演的《打銮》均获得优秀演出奖。音乐班参加重庆市文化局1981年举办的比赛,赵玮演奏的琵琶获一等奖,邓斌的二胡演奏获二等奖。同年,赵玮的琵琶演奏又参加了四川省举办的比赛获鼓励奖。

班社与剧团

大红灯戏班 灯戏戏班。明天启元年(1621)至崇祯元年(1628)间,由西充县晋新乡杨家桥陈善在家族创建,陈氏五代相传,历经三百余年。戏班开始时仅七人,除一件戏装和一把"胖筒筒"(乐器)外,全是运用端公班子服装和响器(打击乐器)。演出不化装。戴"笑和尚"面具,没有一个完整的剧目和固定的曲牌,只靠即兴表演,演唱民间小调。以后逐渐吸取山歌、民歌的唱法,逐渐形成了自己独特的演唱风格。表演上完全运用"耍龙灯狮子"等民间舞蹈和跳坛、端公戏的身段动作,形成了具有浓郁地方特色和艺术风格的灯戏表演艺术。后逐渐发展为十二口箱子的服装道具,能够上演《蓝桥汲水》、《洞宾采药》、《王麻子打烊》、《讨小打架》、《假报喜》、《借锣》、《打渣》、《回门》、《赖媒》等折戏和《背夫赶子》、《薅豆子》、《芦花记》等灯戏剧目。该班活跃在广大农村,深受农民喜爱,而且还影响到莲池乡的姚光胜办起了"光胜灯戏班"。同时仙林乡李世闻也办起了"世闻灯戏班"。1954年大红灯戏班参加了"南充地区民间灯戏会演",演出小型灯戏《拜桥》,获得好评。

巴塘藏戏团 前身为巴塘丁宁寺藏戏团。清顺治十六年(1659)巴塘修建丁宁寺,建寺期间,丁宁寺堪布德莫活佛组织僧众藏戏班,教授后藏"降嘎冉"派藏戏。丁宁寺大殿落成时,寺剧团组织祝贺演出,演出了《诺桑法王》等剧,此后每年送夏迎秋之时,剧团均要演出,代代相传,本地僧侣民众称为"央勒羌"。

光绪三十一年(1905)丁宁寺被清朝总督赵尔丰率部烧毁,寺庙剧团的藏戏服装、道具、剧本亦全遭焚毁,许多演员被害。自此藏戏活动中止。

宣统年间,以巴塘上磨坊家的阿磋为首的二十多名人士应群众要求,筹集经费,恢复

了藏戏演出。先后在城区独脚龙龙王塘、里塘土、茶树山、哑巴庙以及东压仁波寺等地演出，受到群众欢迎。民国十年(1921)，纳卡活佛昂旺洛桑自西藏学经期满返回巴塘后，修复了被焚毁的丁宁寺，出资为剧团添制服装道具，恢复了藏戏演出活动，加强了剧团的管理。演职员发展到八十多人，基金也不断增加。表演艺术方面，无论是身段、唱腔以及音乐等都有所创新，既承袭了西藏降嘎冉派藏戏的特点，又融入本地跳神、民歌等舞蹈音乐艺术，形成了巴塘藏戏特有的风格。在纳卡活佛的倡导和具体实践影响下，该团编导雄萨本扎西洛布、宗哥本银扎甲措、甲日本郎吉等人，根据西藏传统戏文学剧本编写了《卓娃桑姆》、《诺桑法王》、《智美更登》、《文成公主》、《顿月顿珠》、《苏吉尼玛》、《朗莎雯波》、《白马文巴》等演出剧本，其中由甲日本朗吉编写的《卓娃桑姆》剧本，流传至今。

1950年巴塘藏戏团到康定参加西康藏族自治区(后改为自治州)成立演出。1958年文化部在云南省大理市举办西南少数民族戏曲汇演，巴塘藏戏团参加演出了《朗萨姑娘》，被文化部誉名"雪山红牡丹"。此剧排练中，扎西泽仁和蔡冬华会同剧团编导将剧情概况集中，去芜存精，把在坝中演一天的剧，浓缩为两小时在舞台演出，并在舞台调度上作了改革，实开康巴藏戏改革之先声。

1964年9月四川省暨甘孜州藏戏调演在巴塘举行，剧团上演了传统戏《诺桑法王》、《智美更登》。1981年以来，为适应舞台演出，对《诺桑法王》、《智美更登》、《卓娃桑姆》、《朗莎雯波》等剧又进行了改编。

德格更庆藏戏团　前身为更庆寺僧侣剧团，始建于17世纪后期德格第七代土司拉青·祥巴彭措时期。剧团成立后，先后演出了《哈热巴》(《狮王的故事》)、《诺桑法王》、《智美更登》等剧。二十世纪初期剧团在更庆寺堪布桑登罗珠等人的主持和推动下，购置了服装、道具，改编演出了《哈热巴》、《诺桑法王》、《智美更登》等三剧。1980年为适应群众文化生活的需要，重新组织了藏戏团，更名为更庆藏戏团，并在县举办的第一次春季物资交流会上进行了演出。

道孚胁德藏戏团　原为惠远寺藏戏团。清雍正八年(1730)，七世达赖奉清廷令从理塘寺移住泰宁(后名乾宁，今属道孚县)，带去各地调集的服役人，修建惠远寺。雍正十二年，惠远寺建成。这期间，组织了惠远寺喇嘛二十余人演习藏戏《降嘎冉》、《智美更登》、《文成公主》。

宣统元年(1909)，原巴塘丁宁寺的巴、纳卡活佛任惠远寺堪布，编导排演了《智美更登》、《诺桑法王》、《文成公主》等剧。当时演员有降错森格、巴卓甲马它、降央扎巴、白马登曾等二十余人。

中华人民共和国成立后，1950年(藏历金兔年)惠远寺洛桑绕吉喇嘛从拉萨归来，会同杜呷寺主持克朱喇嘛组织史曲汪吉、降央扎巴、泽巴及鼓钹师期美多吉、期朗尼马等排练藏戏。由降错森格任戏师、编导，于1952年正月初三起演出了《文成公主》、《智美更登》、

《诺桑法王》、《卓娃桑姆》等。

1979年底开始，由泽都、期美多吉、向巴赤称、更曲旺吉等任编导。陆续排练出《智美更登》、《卓娃桑姆》，于1980年"八一"赛马运动会上演出，受到热烈欢迎。次年又排出《文成公主》，于"七一"演出。之后，多次参加县、州演出。演员均系农牧民，凭着业余爱好参加排演和演出。

舒颐班 昆曲戏班。清康熙二年(1663)有八名善唱昆曲的江苏人，游幕到四川，在成都江南馆合和殿内清唱昆曲。雍正年间，又有江苏来川的游幕者，组成"来云班"，以清唱昆曲为业。乾隆初年，一些在四川经商的江苏人又回省聘来数名艺人，添置戏箱，正式开始登台演出，取名"舒颐班"。同治年间，因四川总督吴棠"妙解音律，尤精昆曲，以川省无习此者，乃在苏州招昆班佳伶十余人来蜀"充实"舒颐班"，"集资为购良田百亩"，还将成都江南馆拨给此班作为驻地(周询《蜀海丛谈》)卷三《吴勤慧公》)。"舒颐班"在成都除入署演戏外，曾开办科班，"选垂髫童子二十余人，日夜教习歌舞……游燕之娱，一时倾成都"(《华阳县志》)卷一五)。一些四川演员也加入这个昆班。到了民国初年，"舒颐班"终因"曲高和寡"而致诸伶星散。后期，戏班的一些艺人如生、净兼长的演员周辅臣和乐师赖家林等都参加了川剧班"三庆会"。自此，"舒颐班"也不复存在。

甘孜藏戏团 前身为甘孜寺安巴僧院藏戏团及泽尼僧院藏戏团。清乾隆四十五年(1780、藏历铁鼠年)甘孜寺安巴僧院扎巴呷洛勒旭，去西藏日喀则呷登寺学习"迥巴"派藏戏，带回剧本及"呷"(祭祀舞)的乐谱和制作精良的面具工艺，在甘孜寺安巴僧院藏戏团组织学习和排演。民国二十一年(1932)负责剧团管理事务的日交喇嘛，主持排练了《朗莎雯波》。

泽尼僧院的藏戏演出活动是由甘孜寺翁则泽日喇嘛传授的，他还用自己的资产，给剧团使用的面具镀金，镶嵌宝石。

中华人民共和国成立前，甘孜寺泽尼僧院剧团演出过《诺桑法王》、《根秋国王》、《夏志恩》、《智美更登》、《文成公主》等剧。安巴僧院演出的有《顿月顿珠》、《苏吉尼玛》、《白马雯波》、《卓娃桑姆》、《得登更登》等剧。每年藏历七月，甘孜寺举行大型佛事活动后，分别由两个僧院剧团各演三至七天藏戏。

1953年，甘孜县举办西康省藏族自治区民族文艺体育演出，甘孜藏戏团参加了演出，主要演员有青则、亚马尼安等。1964年，由刘维刚(藏族)编剧，赵然，益西降措导演排演了现代戏《优西玛》，在四川省少数民族业余艺术观摩会上演出。

"民主改革"与"文化大革命"期间停止了演出活动。1981年根据群众要求，甘孜县先后恢复和新建的剧团有：城南乡和绒岔乡合办的藏戏团、城北乡藏戏团、拖坝乡藏戏团、卡攻乡藏戏团、扎科乡藏戏团、南多乡俄汝藏戏团、朱倭乡叶渠藏戏团。

鹤龄班 高腔戏班。清乾隆四十六年(1781)创办于泸州市合江县南乡白鹿场邓家

祠。班主邓德珍系邓氏十三代孙，其时年收租二千余石。该班所集名伶颇多，兴旺时近百人，耗资极大，常卖田以济。乾隆五十二年，邓德珍病逝，鹤龄班即由其弟邓德珠接办。传至邓氏十五代孙邓光前时，家中只收租二百多石，因房族压力甚大，遂借口为邓光前祝七十寿辰，强令全班解散，于光绪二十四年(1898)六月二十一日停办。该班在成都、重庆及全川各地都演出过。主要演员有净脚柯花脸、旦脚李幺姑和何幺妹。

燕春班　高腔戏班。清道光年间(1821至1850)合州大河坝(今合川县太和镇)哥老会管事徐狗耳朵为首创办的高腔戏班。主要活动在合川、铜梁、潼南、遂宁、射洪、武胜一带，成为川北的著名班社。清朝末年，在合川县城禹王宫(一称湖广会馆、现久长街小学处)演出。主要演员有小生傅培之、李正方、陈秉堃、李兴玉、李耀庭(娃娃鱼)，旦脚吴瓜子、浣花仙(李少闻)、陈宝玲、唐春玉、赛郑五、罗芹香、陈翠屏、陈惠兰，净脚袁鹤林、周凯泉、雷玉庭、李犇，生脚彭莫宣，丑脚罗清明(罗怪物)，鼓师宋兰甫、李海山等。民国二十年(1931)前，燕春班曾由马元章、柏国梁管理。民国二十一年，由李明德(会计)、何焕清(鼓师)、谢福庭(丑)等五人共同管理，在合川中和舞台(现工农兵剧场处)演出，称“新燕春班”。此时的主要演员生脚有李全芳、傅培之、李学儒、周少伯、刘少成、张云华、黄一清、陈树森、黎敬之、蒲麒麟、唐义庭、杨瑞卿，旦脚有静环(曹正容)、傅云霞、白缎子、吴瓜子、李桂枝、周丽娟、柳艳芳、筱菊芬、文艳秋、王学君，净脚有王金全、刘云成、周翠雄，丑脚有八根毛(谢海庭)、汤三元，场面侯正明等。民国二十四年后，搭班的还有生脚罗素春(女)、赛韦驮(女)、曾广荣、陈秉堃、姜尚峰、姜少云、筱玲钧(韩成之)、沈伯厚、曹黑娃(曹俊臣)、彭天喜、刘少成、钻山鹞、张小童、李小童、张小燕、刘楷成、小灵童、毛友斋、柏书文、张德元、尹太祥、王文明、王乃丰、何云程、苏成章、易昆山、谢炳成，旦脚张惠霞、筱金屏、筱文君、詹詹、王美群、陈喜凤、筱小红、谢小华、张小燕、罗美君、曾丽君、万碧霞、筱素群、李志远、苏惠芳、白燕碧、杨云凤、筱月群、文艳秋、罗素芬、胡漱芳、倩伶、薛艳秋，净脚赵瞎子(赵焕庭)、陈国彬、王金奎、李海全，丑脚朱连伍、廖忠孝等。民国二十六年，因中和舞台毁于火灾，迁新光明戏院(现梓桥街红旗旅馆)演出。民国二十七年该班到铜梁、大足一带巡回演出。次年与成都“三益公”戏院合并，组成“新兴三益公”。燕春班活动结束。

太洪班　亦作“泰洪班”，昆腔、弹戏、胡琴戏班。清道光年间(1821—1850)成立。本家刘财神(佚名)。演唱昆腔、弹戏、胡琴三种声腔，鲜唱高腔。常在成都东大街城隍庙、提督东街三义庙及温江、郫县、新都、灌县、什邡、崇庆、简阳、广汉、新津、新繁、双流、华阳、金堂等县演出。演员净行有刘锡侯(绰号二毛)、康大蛮(康级三)；小生行刘少成、李庆生、李培生、罗元炳；旦行雷泽洪、小洪官、崔凤仙；末行徐耀庭、许小庭、唐小田、吴大方、黄良佐、刘少成(亦名少田)、刘黑人、李甲生(誉称“活孔明”)；丑行曾相如(艺名趣鸣)及圆根萝卜、袁陀等。常演剧目，胡琴戏《张许二公守睢阳》、《马跳潭溪》、《汜水关》、《祭东风》、《浣纱》、《受禅台》、《观星》、《训子》、《上天台》、《太师回朝》、《碧游宫》、《铡美》、《铡侄》、《打銮》、《清

宫》、《别姬》、《逼霸》、《保国图》、《盗红绡》、《杀狗》、《杀惜》、《女探母》、《三尽忠》和昆腔戏《和番》，弹戏《春秋配》等。此班于光绪末年(1908)解体。辛亥革命后部分成员加入“三庆会”，其余人员另组班，成立“鉴古堂”。

义泰班　弹戏戏班。该班起于清道光年间(1821—1850)。原是一个“昆腔”戏班，在秦腔艺人的帮助下，从川北各地招收科生，改学“丝弦”。该班演员阵容整齐，实力雄厚。生脚有号称“川北河三四大山”的鲜耀山(人称鲜师爷)、郑耀山、楚吉山及张春山、鲜宗、董清平(董圣人)、恒春庭等。旦脚有赖素莲(浑名赖丫头)、袁宝珠、罗小凤、文幺等。净行有石兴漱(花面大王廖三吉的业师)、张今庭、李华庭(艺名李海麻子)。丑行有贾雨山、况云山、李聋子。鼓师有川北名鼓师青兰庭、鲁东山。该班长期活动在川北一带。一直延续到民国初年。散班年不详。

全胜班　高腔戏班。清道光年间(1821—1850)，泸州市泸县杨九乡刘光兴(刘道和，1825—1889)不涉仕途，酷爱川剧，在庄中修造戏楼。常请戏班演出，但不称心，乃于咸丰二年(1852)创办戏班，名为“全胜”。所为全胜者，是取其人员、道具等均胜过其它戏班之意。该班有艺人百名左右，蟒靠齐全，彩箱整齐。除在家中红白喜事演出外，常在毗邻县城、远至洞庭湖一带演出。亮台戏以《菱角配》、《碧霞宫》等戏为主。刘光兴死后，该班由其子刘启龙、孙刘文章(刘世彬)相继接办，分班演出时，一名“凤仪班”、一名“贵华班”。光绪二十三年(1897)，湖北省的黄河帮会在古蔺场(今古蔺镇)上街建会馆，名“齐安宫”。落成之际，特邀“凤仪班”踩台，首场演出《玉蜻蜓》，出场三十六个尼姑，临时扩大戏台台面，方才容下。衣箱数十口，塞满后台，彩箱、软、硬场面的箱子，从台下垒起直抵戏台楼板。脚色有小生刘幺赟；净行李犇；旦行刘三凤、王三红等泸州河川剧名伶。连唱帮口戏，各行业集资点戏数十本。刘氏三代经营“全胜班”历时五十年，后因家境每况愈下，于光绪二十七年，戏班演至合江县时，将其转让与县城的绅士甘崇龈(人称甘四跰爷)接办。仍以“全胜”为名。民国七年(1918)，在尧坝镇东岳庙演出时，还保持了每担衣箱五匹角(指衣箱建制有条不乱)，象牙朝笏尚有二十四块，及全套彩箱的规模。演员有罗贵亭(艺名菖头脑壳)、李三官、周四小花脸、兰彩霞、邓安安、柯娃、杨兴发等。该班直至民国十五年方解体。

玉泉班　弹戏、高腔戏班。清咸丰时(1851—1861)在广汉县起班，班主清代武举罗建侯。演员生行有萧遐亭，他能诗擅文、技艺超群，其拿手戏有全本《天雨花》，红生戏《水淹七军》等。小生段二狗，是萧楷成、魏香廷之师刘育三的师兄，身怀绝技，德艺俱高，擅长《红梅》、《断桥》等戏。丑行岳春，文武昆乱不挡，唱作俱佳，其拿手戏为《跪门吃草》、《顺天时》等。此外还有生脚戴松廷，花脸王建平，小丑段米子，鼓师金乌龟。散班时间不详。

新全胜班　高腔戏班。清咸丰十一年(1861)，泸县涂场周保生创办，有艺人八十名左右。全套彩箱，半蟒半靠。著名演员旦脚嫩豆花、豌豆颠、油菜苔、傅毛、陈艳卿；净脚熊笨、李犇；生脚曾云生、杨少华、赛青云、徐长林、徐芝林、徐德明、罗疯子；丑脚冯疤子。司鼓

是泸州河名鼓师罗昆、还有彭华廷、赵子廷。该班常在泸县境内及邻县城乡演出，因入不敷出，周常卖田以济。当时流传有两句顺口溜："花脸熊笨一声吼，赵岩(田户地名)田坎就开抖，生脚芝林蹬一脚，赵岩田土就开缩。"该班办了二十一年，于光绪八年(1882)更名"得胜班"，班主高夏兰、刘三凤、陈艳卿。

洪顺班　弹戏戏班。清同治、光绪年间(1862—1908)，绵州石马坝龙桥(今绵阳市中区石马乡)绅粮(财主)张林广购买绵州某地的戏班，改名为"洪顺班"。民国初在该班搭班的艺人有旦脚黄玉萍、董桂廷；净脚陈廷云，陈的徒弟苏世发、窦云廷；鼓师张文通，下手是罗金通、曾忠臣等。民国十二年(1923)，该班为石马坝白虎嘴镇水塔落成唱过开光戏，在石马镇接过灵官，当年又赴绵阳塘讯、三台芦溪、三台县城演唱，后接绵阳县政府通知，拉回绵阳在县城演出，约在民国十三年垮班，原因不详。

泰鸿班　高腔戏班。清光绪四年(1878)，岳池县余家场(现普安乡)余继富创办的一个木偶戏班名"泰鸿班"，人称"老泰鸿班"。宣统二年(1910)，次子余丹廷继承父业，用"泰鸿班"原名，创建起岳池第一个川剧戏班。常在岳池、武胜、合川一带演出。演员有刘财神、韩达三、邓跃廷、杨大贵、王兴孝、周白菜、徐桂枝等。宣统三年，该班组织起"梨园义军"，响应"川汉铁路保路同志会"起义。民国十七年(1928)泰鸿班到合川县小沔演出，与当地恶霸展开斗争，余丹廷被打，卧病不起，该班就此被迫解散。民国二十一年，余丹廷次子余云丰又召集部分艺人恢复班社，到合川被国民党军队阻挡，至此"泰鸿班"彻底垮班。

凤仪班　高腔戏班。清光绪十二年(1886)为自流井富商李斐成所办。他曾为该班制衣箱，又以王三红(绰号王蹁蹁)为班主。演出剧目多为"高腔四大本"、"江湖十八本"。戏班常为富商演戏，演员有叶淑仙(旦，艺名碗豆颠)、游泽芳(旦)、刘三凤(旦)、李犇(净)等。鼓师有段焕廷、彭华廷等。散班时间不详。

翠华班　高腔戏班。清光绪十三年(1887)，泸县方洞乡屈友昆兴办。为时二十余年，祖业四百石租的良田全数荡尽。该班以高腔戏为主，道具齐全，人才济济，鼓师罗海，琴师周疯儿。演员有生脚何少光、安少林、曾云生、何云程、赵绵江、曹俊臣(以上小生)，杨九臣、范玉山、何玉廷、陈清泉、张德明(以上正生)；旦脚油菜苔、陈艳卿、刘三凤、赛四妖、张金安、王三品、汪小凤、李俊臣；净脚柯哈巴、罗贵亭、李罗汉、欧焕章、王如彬；丑脚牟德三、赵二官、罗三斗、胡海山、殷彬臣。该班常在泸县境内及毗邻县城、乡演出。民国初散班。

富春班　高腔戏班。清光绪十七年(1891)由自流井大盐商王姓创办。后分"红牌富春班"与"黑牌富春班"。"红"、"黑"是以班牌的颜色命名。刘汉章曾搭"红牌富春班"。曹俊臣曾搭"黑牌富春班"。富春班名角有唐金莲、刘三凤、张明德、陈海清、董月清、杨华廷、蒲松年、曾此君、罗桂元、叶淑仙、游泽芳等。名鼓师有彭华廷、左清云等。除常在自贡演出，先后到江津、重庆等地演出。继后，该班管箱人杨炳臣组建"新富顺班"，民国十七年(1928)曾到荣县东街城隍庙演出。新富顺班有鼓师彭华廷、左清云，生脚陈海清、刘同宾、

杨少林、董月清、刘清泉；丑脚龚吉升、余江龙；净脚余心田、韦步云；旦脚苏桂芳、潘云程、曾此君、罗桂元、魏双凤等。后因班主杨炳臣负债，典让给荣县谢昆山经营。于民国二十年在荣县城乡各地演出。民国二十一年，川军在荣县境内混战，演出萧条，便又将班底典当与自贡许成三经营。抗日战争时期，该班还在自贡各区乡演出。

老文华班 弹戏、高腔戏班。清光绪十七年(1891)由绵州太平楼(今绵阳县太平乡)孝廉文芷芳在太平楼起班。文因喜爱川剧，在家里修了木结构戏台，又到附近各乡场收留了五、六十个十二至十六岁的孤儿，请来老艺人教戏。孤儿平常学戏，农忙务农，农闲出外演出。老文华班有三十二口衣箱，一百多名艺人，外管事苏明文，内场管事唐思古。主要演员有赵炳益、筱翠、月中仙、赵艳碧、高玉林、赵二闷、蔡金山、八岁红(赵炳林)、江小鬼等。常演的剧目有《仙人岛》、《征东》、《征西》、《东窗》、《目莲》等。每年正月初，该班都要分成三个班在太平楼和毗邻的彰明县贯山场普照寺，义兴白庙子免费演出《群仙会》、《引凤楼》。民国初年，曾赴成都为省督军之父献戏祝寿，连演五天，由于技艺精湛，老寿星大悦，替该班添制了一堂全箱的戏装，外送一道戏缎铺台彩，该班从此名声大噪。老文华班前后经营三十余年，民国八年(1919)五月，曾在绵阳县忠兴场河坝搭台唱求雨戏《搬东窗》(即：《岳飞传》)尚有七十余名艺人，十三口衣箱。民国十二年，该班赴三台唱王爷会，因当地害伤寒病，班子也染上“班瘟”，垮在三台。

三太班 高腔、弹戏戏班。清光绪二十年(1894)左右，由陈氏“三狗”(即陈大狗、陈二狗、陈三狗)在涪陵组建，陈氏三狗原在外地搭班唱戏，回涪陵后，得到“八省公所”各商会的支持，由“八省公所”集资筹办。戏班以三狗为台柱，狗者犬也，把犬字肩上的一点搬下来夹在胯下，成了太字，所以叫“三太班”。三太班的演员有陈大狗(正生兼老生)、陈二狗(小生兼青须)、陈三狗(文武生)。还有何大全(黑头)，武生九根毛，小丑石长寿，旦脚嫩白菜，二生石白玉，刀马旦秦春桃，摇旦罗芹香(包谷团)，鼓师彭锡之等。常演剧目有《临江宴》、《文公走雪》、《琵琶记》、《红梅阁》、《春秋配》、《花田错》、《梅绛亵》、《打红台》等。光绪三十年时，涪陵清溪场的船帮办王爷会，邀请该班前往唱会戏，全班乘船前往，在闩子滩上触礁遇难，船破人亡。仅陈三狗、彭锡之、石白玉等得以逃生，“三太班”从此散班。

昆玉班 高腔戏班。创建于清光绪二十八年(1902)，为简阳城哥老会舵把子陈树堂所建。计有十六口大箱。班主为陈树堂。陈国栋任管事。演员有张清海、谢恩廷、谭香芝、萧玉环、汪翠玉、黄金凤、杨仿青、黄太武、舒成章。鼓师彭华廷、赖建廷；琴师文仲等。民国元年(1912)，陈将该班卖给资阳罗祥林。民国八年，陈树堂之子陈海波又从罗祥林处买回，陈海波自任班主，管事赵银武、郭月廷。演员有生脚张德山、张清海、陈子文、高海廷、许耀堂、周德山、周南亭、徐华安、宋书田、刘天福、杨青云、张仁山、王书、玉良；旦脚周灯影、杨仿青、钟子宣、聂丽君、谭香芝、玉翠；净脚张顺、管银山、钟能、陈玉骏、黄太武、龙眼鱼、玉刚、钟兆熊；丑脚舒成章、任子辉、樊玉山。鼓师彭华廷、赖建廷，琴师文仲等。民国十九年

陈海波又将昆玉班卖给简阳毛家场舵把子毛住久。民国二十三年昆玉班演至资阳丹山镇，被品玉科社老板陈荣久“偷走”陈玉骏、玉翠两主角，使丹山镇的东岳庙会戏不能开台。班主毛住久气极至死。昆玉班即卖给安岳周礼场舵把子周正先，昆玉班告终。

洋溢班 川剧戏班。清光绪三十年(1904)春成立。班主文镜泉，系射洪县洋溪镇大商号“永庆隆”的大股东，涪江流域最有名的绅粮(财主)。该班资金雄厚，重金聘各河道名角，因而人员多，行当齐，艺术水平高，有“看了洋溢班，死了也心甘”的盛誉。该班管事何天灵；鼓师杨绍兴(专打高腔戏)、赵洪儒(名鼓师，在合川称为“高腔专家”)；琴师黄绍登(浑名“啰底荡”)；场面杜长子、米德云、陈怀德、陈怀斗等。主要演员有李绍南(大净，名净唐彬如之师)、刘光庭(大净，艺名“独眼龙”，人称“活铫期”)、张明清(旦脚，艺名“白缎子”又名白玉侠)、张明玉(武生，艺名“赛韦陀”)、张跃庭(武生，艺名“娃娃鱼”)、袁浩然(正生，艺名“圆汤元”)、龚锅盔(老旦，人称“戏母”)、吴瓜子(老旦、青衣)、覃翠清(旦脚，本名覃世鳌，艺名“覃石匠”)、谭香芸(旦)、张三官(丑)、罗明清(丑)、周杨明(小生)、蓝三(小生)、蓝四(旦)、大余(青衣旦)、小余(老旦)，汤三元(武行)等。全班共有一百余人。常演剧目有《财神图》、《雍城探母》、《别姬》、《逼霸》、《巴九寨》、《九江口》、《紫禁门》、《盘肠战》、《禹门关》、《白鹦鹉》、《红书剑》、《访普》、《翻天榜》、《三节配》、《风筝误》等，此外还有三国戏、目莲戏。该班演出顺涪江河上至中坝，下至合川及沿河各集镇，并涉足资阳河流域。剧目丰富，声腔齐全，设备十分精良，大衣箱十三口(人称“十三太保”)，二衣箱数十口。迄今在射洪还留下一句歇后语：“洋溢班的穿戴——色色新”。民国三年(1914)，文镜泉病故，因戏班规模太大，亏本过多，无人接办，致使艺人四散，戏班散垮。

木雅藏戏团 原为康定木雅居里寺藏戏团。早在清光绪三十年(1904)以前该寺即有藏戏演出活动。宣统元年(1909、藏历土鸡年)居里活佛一世格桑云登曾去乾宁惠远寺会见新任堪布巴·纳卡活佛昂旺洛桑，交流藏戏艺术经验。之后，带回了纳卡活佛在巴塘发展了的降嘎冉派演唱特色，根据木雅语言特点，吸取该地山歌部分，创编二十多首唱腔。由于木雅居里藏戏大量融入本地民间歌舞，于是形成不同于其他藏戏的特色风格。当时主要演员有若娃曲扎、益西罗罗、拉让白玛、贡布登真、益西曲批、色安阿格、托瓦然各、泽旺尼扎，司鼓额达翔秋，司钹桑卡洛珠等。编演的剧本有《卓娃桑姆》、《诺桑法王》、《智美更登》、《文成公主》、《朗莎雯波》、《苏吉尼玛》、《白马雯波》、《顿月顿珠》。居里一世还根据故事创编了《国王冉玛拉》。居里二世法海喇嘛，先后据民间文学故事、佛经故事、寓言改编的剧本有《诺桑法王》、《智美更登》、《卓娃桑姆》、《苏吉尼玛》、《冉玛拉》、《朗莎雯波》、《和气四瑞》、《六长寿》、《蒙人驭虎》等，

中华人民共和国成立后，藏戏团仍由居里寺主持，演员全系寺庙喇嘛。1954年康定传统节日农历四月八日转山会，该剧团曾应邀参加演出，演出藏戏《诺桑法王》、《郎莎雯波》。

1979年，在营官区、瓦泽乡政府的积极支持和康定县文化馆的大力帮助下，组建了瓦

泽乡业余藏戏团，组织者为居里二世法海喇嘛，营官区负责人洛桑泽仁及生产队长泽旺扎西，主要演员有林德扎西、昂旺甲措、益西措、甲马、阿西、陈乃所巴、昂旺扎西等人，以后又培养了汪秋、索郎卡、白登博朱、达志玛、志玛、仁青志玛、将西、格桑拉姆、仁曾玛等年轻新演员。编导由居里二世法海喇嘛担任，先后排出《卓娃桑姆》、《智美更登》、《诺桑法王》，于1980年正月十六、十七、十八演出三天。1981年，排演了神话故事剧《琼达和布秋》，编剧程圣民。演出中选择了适合剧中人表演的唱腔，掺入本地锅庄、弦子舞，道白用木雅话，在巴塘举行的省、州藏戏调演时，从剧本到表演均获得观众与专家的好评。

木雅藏戏团，是目前康定唯一坚持常年活动的业余藏戏团。由于历代戏师、编导、艺人在音乐唱腔、表演方面的丰富发展，尤其在唱腔方面，融入木雅山歌较多，加之道白、韵白、使用木雅语，已形成木雅地方藏戏。

玉华班　川剧戏班。清代末年创建。创建人韩金城，资中发轮乡人，爱好川剧，能唱几句花脸戏，与内江欧云程合顶了光绪年间建的“金玉班”，分建为“玉华”、“金泰”两班。在民国时期“玉华”、“金泰”同时活跃在资阳河流域。艺人把韩与欧合称为“二大王”。以专唱资阳县城隍会会戏而著名。两班相互支持。一班困难，另班借物资助。故虽军阀混战，民生困苦，两班却能从民国初一直维持到四十年代中期。全盛时期该班拥箱三十八口，行当齐全，演员先后有生行：胡连山（文生）、陈桂贤（文生）、吴绍云（武生）；旦行：钟华彩、王筱蕾、聂丽君、碧琴、碧华；净行：龚绍荣；丑行：蒲松年。鼓师左清云、刘汉章、莫九龙。布景邓一声等。抗战后期，资中“友声社”崛起，玉华班许多主要演员离班。1949年“玉华班”困于荣昌吴家铺，内江“华胜大戏院”戏院股东马仲寅闻讯赶至，以贱价购下韩之箱底，将戏班拉回内江。此时欧云程的“金泰班”亦经费无着，马趁机将二班合一，改名“玉华剧部”。中华人民共和国成立后，改建为“内江市川剧团”。

亨义班　川剧戏班。由绵州通兴场宋家坝（今绵阳县忠兴乡通兴村），前清武举宋定亨，于清宣统二年（1910）起班。该班有七十至八十个艺人。十来口衣箱，常年在绵州五属（安岳、绵竹、德阳、梓潼、乐至）及江油、彰明、平武、青川等地演出。主要演员有陈恒、邓彩云、梁琼华、何少华、何春山、陈廷元、张海泉等。场面有吴宗国、白娃等。该班常演剧目有三国戏、封神戏、目连戏、《东窗》（《岳飞传》）、《日月图》等连台本戏。民国六年（1917），亨义班被绵阳县塘汛场前清秀才、团总张晓田霸占，改名为“玉昆班”。数月后，宋定亨把戏班要回，仍称“亨义班”。民国十二年，宋定亨因病去世，其子宋邦基继承父业，因其不善经营，戏班入不敷出，遂于当年解散。

集贤斋班　川剧戏班。民国元年（1912），合江县五通场刘荣斋（原系耍“班打狮子”的民间艺人，因武功惊人，在川南、黔北一带小有名气）因酷爱川剧，以多年积蓄，购置服装道具，自建戏班，名“集贤斋”。该班鼓师李光堂、冯建洪（后均为中国共产党地下党员）。民国二十五年，当地石顶山人民在中国共产党的领导下，举行农民暴动，该班大部分成员都

参加了革命。因暴动失利，致使戏班解体。主要演员尹焕章、向必香、罗炳国、黄再福、黄彬如、石连成、张兴发、庞贵林等。戏班解散后，部分艺人转入贵州赤水县柳跰子的“制宜班”。

三庆会　川剧班社。创建于民国元年(1912)。在辛亥革命民主思想推动下，由唱高腔戏的戏班长生、宴乐、宾乐、翠华和唱昆腔、弹戏、胡琴的舒颐、太洪、彩华等戏班的领导人杨素兰、康子林、萧楷成、唐广体等协商，自愿组织起一个多声腔的川剧班社——三庆会。并推举杨素兰为会长，康子林、萧楷成、唐广体为副会长。三庆会的成立使昆腔、高腔、弹戏、胡琴、灯调等川剧五种声腔汇聚一班，熔于一炉。自此，在历史上已经出现的“二合班”、“三合班”的组班形式，“二下锅”、“三下锅”的组腔演出，成熟地发展为五腔共和。三庆会是川剧艺术成熟发展的一个里程碑。

三庆会主张戏曲改良，倡导“口德、品德，戏德”的“三德”，改包银制为分帐制，从名演员到龙套，一律按成分帐；每逢淡季，名演员自动减薪，以保“下四角”演员的最低生活。

由于三庆会集川剧五种声腔于一炉，致使善长各种声腔的演员，荟萃一堂。如生脚有康子林、李琴生、李培生、萧楷成、周名超、尹华轩、唐小田、徐德斋、游雨田、樊玉山；旦脚有杨素兰、刘芷美、刘世照、谭芸仙、游泽芳；净脚有周辅臣、刘锡侯、蒲兰亭、刘安民、杨青云；丑脚有唐广体、刘育三、蒋润堂、萧子林、鄢云亭等。常演剧目有《醉打山门》(昆腔)、《议剑·献剑》(昆腔)、《情探》(高腔)、《幽会放裴》(高腔)、《马房放奎》(胡琴)、《跪门吃草》(弹戏)、《晏婴说楚》(高腔)、《柴市节》(胡琴)、《八阵图》(胡琴)以及灯戏《裁缝偷布》、《请长年》、《出天行》等。

三庆会附设有研究性机构“研精社”。主要任务是精研艺术、创编新戏。每日戏毕，老艺人同当天参加演出的演员一起以喝茶方式谈心，切磋技艺。还邀请社会上爱好川剧的知名人士如尹昌龄(仲锡)等任参赞，为演员讲解剧本、帮助演员体会人物。同时，聘请社会上文人学士黄吉安、尹仲锡、冉樵子、赵熙等撰写剧本，作为上演剧目，所创剧目有《离燕哀》、《刀笔误》、《情探》、《西太后》、《情天侠》、《黑奴光复记》等。

为培养艺术事业接班人。三庆会附设科班“升平堂”。由副会长萧楷成任堂长。康子林、杨素兰、刘世照、周名超、唐广体、蒋润堂、周辅臣等名角为教师。教学以各行老师分别管教，用以班带科(以演出带训练)的方式，通过学习和演出，使科生掌握唱腔、表演等专业技艺。经升平堂先后培养的科生有唐荫甫(升春)、白玉琼(升陵)、筱玉梅(升道)、玉飞琼、筱灵芝、游泽鹄(升霄)、汪觐廷(升耀)、黄开文等。著名旦脚周慕莲也曾在升平堂学习过。

升平堂办学的经费来源于三庆会演出收入及艺人分成的剩余部分。后因经济拮据，仅办一科即停办。

民国十九年，会长康子林因病逝世，由萧楷成任会长、贾培之为副会长。三庆会一直延至1949年解体。

教育会　川戏戏班。民国二年(1913)成立于成都。著名小生王治安为与“三庆会”

分庭抗礼，在留日学生“同志军”军官毋剑魂支持下，以提倡编演“时装戏”为号召，集合“三庆会”外的部分川剧演员和社会上赞助此举的人士组成。王治安任会长。主要成员有王治安（文武小生、兼写剧本）、刘海廷、刘鉴廷、白昆山、杨从云；旦脚周玉屏、蔡月秋、柳眉春、林新章、彭子莲、周彩霞；净脚杨佩林、赵福安、甘全心；须生邓如山（邓汤元）、陈松亭、周清珊（一作周清山）、刘升云、王锡章；丑脚蔡树堂、罗寿魁。该会邀请部分文人，根据时事编演了《重庆独立》、《八国议和》、《祭邹容》、《一纸冤》、《炮打尹昌衡》、《国民捐》、《陕西独立》、《烟鬼现形》、《黄兴挂帅》、《闹广州》等二十多出时装戏。成立一年左右即散。

父子灯班　灯戏戏班。民国十年（1921），梁山县龙江乡董家平贺氏，父子三人自立老君教坛门，开办父子灯班。班主贺少怀（1890——1948年），亦农亦艺，曾跟梁山灯戏南路灯伶唐风金学得玩灯（玩车灯）、唱灯（唱灯戏）的技艺，民国十八年将儿子贺代显（十三岁）、贺代成（11岁）当做门徒参坛，在唐风金、蒋和雪等人的帮助下，贺少怀主演小生和须生，长子贺代显为包头妹（旦脚），次子贺代成为三花脸（丑脚）。父子三人生、旦、丑具备。就地取材，锯竹筒当板鼓，剥蟒皮蒙嗡胡，生蚕丝作弦，理发刀刻泡桐做面具，家具上的铜饰也用来作小钹锣。贺少怀把师传的四十多折灯戏替儿子书写成册，既作唱本，也作识字本。两个儿子勤学苦练，竞相登台，观赏者有词赞曰：“父子三人生、旦、丑，父扮生脚儿包头；幺儿是个三花脸，出门唱灯踏两州。”民国二十年，忠县戏老板周二少爷，请了梁、忠、万三县的三十六名灯伶唱寿戏，贺家父子演唱了一出灯弦腔苦戏《古庙相会》，三人扮作戏中遭受兵劫之苦的父子三人，失散异乡，乞讨、夜宿古庙，相会时悲痛欲绝时，父子演唱得声泪俱下，逼真感人，看戏的父老乡亲被感动得痛哭流涕，周济父子灯班的铜板和银元盛满了大锣和两扇大钹。从而父子灯班常与三县灯伶相邀联班演唱，卖艺于三县山乡。民国三十七年贺少怀病逝，其徒唐科恩继承其艺。

刘家班　京剧戏班。始建于二十年代初，由班主刘玉山（外号刘胡子）率艺徒及子女组成。组班后一段时间在南京、芜湖、安庆一带演出。民国十八年（1929）在南京金陵大戏院搭班。民国二十年，刘玉山与首批满师的艺徒刘鸿云（当家武生，即小白玉昆）、刘鸿艳（文武老生）、刘凤云（武生）、张洪奎（武净）、小洪飞（下把）等人，加上新招收的一批艺徒，离开金陵大戏院，辗转演出于长江沿岸各码头。

1937年抗日战争开始后，刘带着全班由武汉乘船到重庆，演出于得胜舞台（现观音岩红旗剧场附近）。不久，戏班收养了几十个七至十五岁的孤儿作艺徒。民国二十九年左右，刘家班已达六、七十人，而且还创建了自己的演出阵地——得胜大舞台（今胜利剧场）。该班主要教师是刘玉山，负责全班的基本功、毯子功和把子功。他的子女刘千金、刘四岁分别教老生和小旦。主要演员有刘千金、刘四岁、乔志良、刘凤云（后改为苗凤云）、白玉蟾（汪雨萍）、孙连芳、孙艳秋、刘洪秀、查世奎、杨洪兴、文少奎、刘鸿达（又名刘秀平）、张立生等。琴师刘洪臣，鼓师张小和。演出的主要剧目《穆柯寨》、《董小宛》、《武松与潘金莲》、《红鬃烈

马》、《甘露寺》、《翠屏山》、《十三妹》、《伐子都》、《长坂坡》、《霸王别姬》、《四郎探母》、《投军别窑》和宣传抗日的新编剧目《大学生上前线》、《花木兰》、《当兵去》等，是为当时大后方很有影响的五大京剧班社之一。

民国二十七年十月，由中华全国戏剧界抗敌协会主办的“中华民国第一届戏剧节”，刘四岁、刘千金、刘玉山参加演出了《曹庄孝母》一剧。1949 年重庆解放后，部分成员离去。1950 年，刘玉山等参加了中国人民解放军。

张国昭端公班 民国十七年(1928)秋，由绵阳县抗香铺(今绵阳县沉抗乡)端公张国昭组建。该班有五口衣箱，三十余名艺人，主要演员有邓庆红(文武生)、月宗红(摇旦)、焦赞成(生脚)等。常演唱剧目有《舌战群儒》、《借东风》、《烧战船》、《打金枝》等。该班还在县境各区、乡唱还愿戏、秧苗戏、求雨戏，冬、腊月则庆坛唱灯。1935 年，红军长征路过绵阳县东乡、北乡时，该班因宣传迷信活动，红军来时艺人相继逃离，戏班垮班。

何宗殿灯班 灯戏戏班。民国十八年(1929)，由绵阳县梓棉垭红庙子(现梓棉乡红庙村)何宗殿、何宗清在梓棉垭组建。该班有两口箱子，二十余名艺人。主要演员有何宗殿、何宗清、杨玉管、唐永培、顾中才、鲜中国、何文刚、何朝华等。该班农忙务农，农闲演出，春台唱神戏、庙会戏，秋收后唱火神戏、还愿戏。常唱的剧目有《玉玺香》、《斩四姑》、《下河东》、《斩黄袍》、《御河桥》等。常去演出的地方有绵阳、梓潼、三台县区乡，1949 年后该班自行解散。

蓝衫剧团 1933 年 3 月建于通江城，属川陕省苏维埃政府工农俱乐部领导。地点在通江县诺江镇天主堂(今通江县川剧团宿舍)。“蓝衫剧团”本是第二次国内革命战争时期，国民党统治区革命工人业余川剧团的通称，因工人常穿蓝布衫而得名。川陕省苏维埃政府工农俱乐部新剧团也取用其意。蓝衫剧团负责人称队长，先后由闵洪琪、汪科长、余长发担任。导演由通江列宁小学教员刘天福担任。全团四十多人，分男女两个班，主要演员有余长发、马凯、刘先福(女)、苏光辉(女)和常演剧目有现代川剧《恶差人》、《刘湘投江》、《戒烟》、《反动吵嘴》等。传统川剧《驼子回门》、《小放牛》等，还有歌、舞、文明戏(话剧)、活报剧。服装是没收地主的布匹和衣服改制的；传统川剧所穿的蟒袍盔铠等古装戏衣，是从原通江督办熊登武处没收来的戏箱。1933 年 8 月，中国共产党川陕省委新剧团随省委机关短期迁住巴中特别市，将蓝衫剧团中的部分人员并入省委新剧团，其余留下来的人员依然在通江城坚持演出。

1935 年 5 月，中国工农红军第四方面军撤离川陕苏区，蓝衫剧团的全体演职人员都随军西撤，到旺苍坝以后，编入了红军部队，蓝衫剧团的建制亦不复存在了。

川陕省委新剧团 1933 年 3 月建于川陕苏区首府通江城。是以中国工农红军第四方面军总政治部工农剧团为基础，又在毛浴列宁小学等学校和新区挑选来一批学生组建起来的。在军阀田颂尧对红军组织“三路围攻”时，各县新剧团齐集于通江城，上级决定将

一些主要演员调进省委新剧团充实艺术力量。全团共一百多人，直属中国共产党中央川陕省委宣传部和中国工农红军第四方面军总政治部领导，建制相当于一个连。剧团负责人称队长，先后由任弼璜、古安东、廖赤建（女）担任。政委易为均。总导演于实甫。建团初期有话剧、舞蹈、音乐三个班，由潘玉珍（女）、党文秀（女）、闵洪琪（女）任班长。后因人员增多，设话剧、跳舞、音乐、化妆、布景、服装保管等股，分别由施兰清、张世泽、何光辉、王定国等人任股长。搞总务的称司务长。专门负责搬运道具的工人称为"长伕"。由于有唱川戏的黄天禄、黄子林父子，李春香、李孝德父子等艺人加入剧团，于是又增设了一个"旧剧股"（原来的话剧股称为"新剧股"）。陕南战役中，红军攻战宁羌州时，俘虏了国民革命军第三十八军军长孙蔚如部的一个秦腔戏班四十多人，也全部编入了省委新剧团旧剧股。旧剧股实际上是演唱川戏的一个川戏班子，老百姓和红军战士们都称它为"川剧团"。省委新剧团经常是新旧剧同台演出，有歌、舞、话剧、活报剧、川剧。演出开头有一个固定模式的"序幕"，即先跳一个"八月桂花遍地开"歌舞，然后再表演其它节目。常演的传统川剧有《请医》、《驼子回门》（又名《拜新年》）、《陈世美不认前妻》、《赵匡胤千里送京娘》、《仇深似海》、《小放牛》，以及自编自演的时装戏《刘湘投江》、《活捉田颂尧》、《戒烟》、《反动吵嘴》、《母女放羊》、《送郎参军》，以及移植演出的《恶差人》等。演出使用的服装，主要是缴获敌军和没收土豪劣绅的衣服、布匹来缝制、改制的。演传统戏穿的蟒、靠、靴、盔也是缴获或没收来的。演出中常常采取"旧瓶装新酒"的办法，在传统戏中加进一些宣传当时政治斗争的现代语言；而在时装戏中，又掺杂古装传统戏的表演程式。1935年，省委新剧团随红军北上抗日至雅安、芦山一带，经改编为"中央前进剧社"。

中央前进剧社 1935年中国工农红军北上抗日至芦山、天全、宝兴一带，在芦山建立了"中央苏维埃政府"，同时，将随军至芦山等地的剧团、宣传队集中整顿改编为"中央前进剧社"。地址设芦山、属总政治部领导。剧社的建制相当于一个营，社长李伯钊，政委易为均，总导演于实甫。下设四个团，团的负责人称"队长"。一团队长李维一，导演由于实甫兼任；二团队长周如功，导演廖赤建；三团队长赵明珍，副队长兼剧社共青团支部书记李玉南，导演祝之成；四团刚成立不久，即合并入其它团。剧社在芦、天、宝一带活动，演出自编自创的节目。成立中央苏维埃大会时，演出了江西民歌、苏联红军舞，芦山花灯以及自编自导的小戏，如《打倒刘湘》、《送郎参军》等。在此期间，剧社曾到雅安、名山慰问"百丈关"大战的红军指战员、伤病员。1936年剧社随红军三过草地，当年秋到达甘肃会宁城。红军整编时"中央前进剧社"改名为"西路军政治总部文工团"。分男、女两个排，女排排长何德珍，男排排长由副团长周如功兼任。至此，撤销"中央前进剧社"。

厉家班 京剧戏班。民国二十四年（1935）由京剧艺人厉彦芝创办于上海。在此之前，厉彦芝曾带领以上海更新大舞台的艺人子弟组成的"更新童伶班"演出，由于其中厉彦芝的子女厉慧良、厉慧斌、厉慧敏、厉慧兰、厉慧森等人小艺高，引人注目，观众及舆论逐渐

改称为厉家班。后厉彦芝在更新童伶班的基础上，续招学徒，延聘教师，正式成立厉家班。民国二十六年后，厉家班离上海，沿镇江、南京、芜湖、南昌、长沙、武昌等城市巡回演出，进入四川。抗日战争时期，辗转演出于云南、贵州、四川三省。民国三十一年在昆明改称斌良国剧社，由厉彦芝、厉慧良分任正、副社长。民国三十三年留驻重庆。

中华人民共和国成立后，斌良国剧社和一川戏院于 1951 年合并，称重庆市一川大戏院。1953 年批准为民营公助剧团，领导机构为院务委员会，由厉慧敏、厉慧福任正、副主任。1955 年，批准为国营，更名重庆市京剧院。厉家班创办二十余年，培养出大批优秀人才，其中成绩显著者有"小金少山"之称的花脸演员厉慧斌，文武老生厉慧良，花旦厉慧敏，老生、老旦均擅的厉慧兰，丑脚演员厉慧森。还有武生陈慧山，老生陈慧君，武二花脸邢慧山及秦素芬（青衣）等。厉家班"四梁八柱"，人材济济，为抗日战争及解放战争时期，重庆地区影响较大的京剧班社。厉家班师资力量较强，管理有方，自民国二十四年始，陆续招收两批学徒共一百五十余人。分别排为"慧"、"福"两科学徒。坐科年限因年龄大小而长短不等，一般为八年。学徒经过一段时间的统一基本训练后，即按各人气质、嗓音、扮相等具体条件，划归生、旦、净、丑各行，分由各行专业教师负责授艺教戏。主要教师有厉彦芝、孟宏垣、张福通、孟夔卿、赵瑞春、潘奎祥、戴国恒、关盛明、郭三增、王惠芳、崔韵玉、张富胜、黄未喜、陈少亭等人。教学以口传心授为主，教戏结合各行当教开蒙戏，如花脸戏《锁五龙》、《盗御马》，武生戏《石秀探庄》、《蜈蚣岭》，老生戏《桑园会》、《文昭关》，小生戏《罗成叫关》，丑行戏《钓金龟》及旦脚戏《三击掌》、《武家坡》、《十三妹》、《穆柯寨》等，采取一边练基本功一边教戏，一字一腔，一招一式，严格要求。学徒亦一边随师学艺，一边参加演出实践。教师对学徒的训练和管理十分严格，规矩甚多，如：不准随便上街，不准在后台嘻笑喧哗，不准在演出时笑场、误场等，如有违者，则以"打通堂"（一人犯错，众人挨罚）惩戒。由于严格的训练管理和丰富的演出实践，厉家班出师的学徒，大都能文能武，昆乱不挡。除前所述者以外，还有净行的厉慧福、李慧来、童慧荃，生行的王慧群（老生）、李慧桐、赵福庆、温福棠、韩福俊（武生）、朱福侠（小生），丑行的赵慧超，旦行的李慧娟、沈福存、况福莲、刘福薇及音乐人员贾慧松、吴福汉、孙福众，舞美人员王福元等。二十余年间，厉家班演出各类剧目三百多出，其中尤以行当齐全，配合默契的"三国戏"和翻打出色的武功戏取胜，在观众中享有盛誉。厉家班培养的众多优秀人材，现遍及全国十七个省、自治区（包括台湾），大都成为所在艺术表演团体的业务骨干。

三益公大戏院　民国二十五年（1936）在成都春熙北段成立。是一所由吴毅候、徐子昌、萧树人等集资承租以陈姓旧公馆改建的剧团带剧场的游乐场所。剧场内设有餐厅、茶园、理发、浴室以及高尔夫球台、测力器械等服务项目（引自新新新闻增刊《三益公娱乐场巡礼》）。剧团主要演员以天籁、翠侠为中心，计有小生：唐笑吾、叶明忠、杨瑞卿、周绍伯、李文德、罗素春；须生：天籁、彭君廷、陈淡然、杨玉彬、蒲麒麟；旦脚：翠侠、黄佩莲、静环、雪

燕、筱文君、琴华、万智君、筱美丽、爱美玲、刘兰君、映雪、罗素芬；净脚：陈禹门、周海泉、张崇德；丑脚：鄢炳章、钟文松、陈述文、苏成章、东方髡等。鼓师赵洪如、喻绍武、方云安、吴海煊、陈敬忠；琴师刘宗富、杜炳全、郑鹤龄等。此外，尚有铜管乐队。外交管事郑福盛。剧团常演剧目《磐河桥》、《咸阳宫》、《金霞配》、《卖水记》、《翻天榜》、《财神图》、《白象山》、《三尽忠》、《活捉子都》、《班超投笔》、《药王成圣》、《马房失火》、《斩何四姑》、《泾河牧羊》、《跪门吃草》、《火烧绵山》等。至四十年代初，戏院还办有以团代科的科班，招收十多名男女少年跟师学艺，有益成、益书、益秀、益燕等。

民国三十六年戏院由陈敬忠、廖静秋等合办，主要演员有阳友鹤、紫莲、蔡如雷、蒋俊甫、刘成钧、钟闻音、李玉璋等。1950年，成都解放，政府派军代表进入戏院。1951年，更名为成都实验川剧院。1953年又更名为成都市川剧团。

理塘藏戏团　前身为理塘寺藏戏团和达彰寺藏戏团。理塘寺藏戏团成立于民国二十九年(1940、藏历铁龙年)五月，增多吉、索朗担任戏师，向秋任导演，演员有索朗刀吉、克珠、洛色巴达吉布、学瓦达达、达瓦刀吉、呷黑、摘告、长生、老街明生等二十一人。成立时举行了庆祝仪式并演出《卓娃桑姆》、《诺桑法王》两剧。此后，每年农历五月十一日“日皎节”起演出藏戏六天。达彰寺藏戏团成立于民国三十五年，是理塘香根活佛二世去拉萨学习了觉木隆派藏戏艺术后回到理塘达彰寺组织的。由洛绒、阿米让咱担任戏师，按觉木隆派风格排练节目，演员有冷珠阿昂(现任剧团编导)、呷德士登、鲁鲁等二十一人。演出剧目《朗萨雯波》、《智美更登》、《卓娃绒布》(即《卓娃桑姆》)等。

民国三十六年理塘寺剧团和达彰寺剧团合并，格更向秋、仁增多吉任戏师，主要演员有冷珠阿昂、格桑达瓦、俄木、博珠洛桑等，每年“日皎节”在东呷坝演出藏戏五天，赛马一天，香根活佛亲往祝贺，百里之内民众皆前往观看演出。

中华人民共和国成立后，理塘藏戏团得到了更大发展，1955年理塘寺主持组织了十名演员的演出队去濯桑拉波演出，并到邻县稻城、乡城等地演出。

1979年，理塘县高城公社从十个生产队中抽出二十三名藏戏爱好者及过去的演员组成了业余藏戏团，由冷珠阿昂担任戏师及编导。排练出《卓娃桑姆》，在“八一”举行的赛马会和国庆节期间演出，获得较好的评价。之后，陆续排练出《诺桑法王》、《智美更登》、《朗莎雯波》、《文成公主》、《苏吉尼玛》、《白马文巴》等剧。在省、州、县内多时演出。同时对《卓娃桑姆》、《朗莎雯波》、《文成公主》、《苏吉尼玛》等剧进行了改编，把演出一剧要三天或一天的，均缩改为在两小时半以内演完。在坝子里演出或室内舞台演出均讲究了上下场。一改过去一出戏自始至终所有演员全留台上的状况。在音乐和表演方面既承袭了觉木隆派之所长，又融入了本地民族歌舞部分，在表演上也作了较大改进。适当地置了布景，除剧中神、妖、动物戴面具外，其他人物均以油彩化妆。

色达藏戏团　民国三十七年(1948)，色达县夺珠寺四世活佛日洛率僧众二十余人

赴甘肃拉卜楞寺学习安多藏戏，返回后购置乐器、服饰并仿照拉卜楞寺藏戏团制作了部分景片、道具等，于1949年藏历正月演出了《松赞干布》，从此，色达有了第一个安多藏戏剧团。之后日洛又编导了《王子智美更登》、《仙女卓娃桑姆》。使用乐器有鼓、钹、小鼓、笛子、胡琴、六弦琴、三弦、扬琴、笙等。唱腔因人物角色拟定，身段因人物需要而设置。1950年春节上演了《智美更登》、《卓娃桑姆》二剧，自此成习，每年春节均要演出。

1980年2月，在县各级领导支持下，为满足群众需要，剧团先后编演了根据藏族史诗《格萨尔王传》改编的神话故事剧《赛马登位》、《取阿里金库》、《地狱救妻》以及《赤松德赞》、《朗莎雯波》、《顿月顿珠》等，这些剧目均由日洛改编、导演并参加演出。在音乐唱腔、演出程式等方面既承袭了安多藏戏的特点又融入了本地的曲艺、舞蹈艺术，在人物服饰、道具、置景方面也有若干发展，在安多藏戏中独具一格。

西南军区政治部京剧院　　该院前身是晋绥军区文艺工作队，“战力”和“火线”两个部队文艺宣传队，集宁实验平剧社以及张家口实验平剧团的部分人员组建而成的晋绥军区平剧院。1948年秋，陕甘宁晋绥五省联防军区成立，剧院改为五省联防军平剧院，调驻延安。1949年秋，贺龙司令员率第一野战军部分队伍进军西北，在西安建立了西北军区，剧院也进驻西安，改为西北军区平剧院。1950年剧院随军入川到达重庆。西南军区成立，剧院又改名为西南军区政治部京剧院。

院长张一然，副院长孙震，政治部协理员郭瑞，秘书张铮。院部下建研究室、实验剧院、实验剧校，教员组(内分业务教员和文化教员两个小组)，演出股、总务股、财务股、广播室、图书室等。研究室主任石天，成员胡秋萍、宋宏。实验剧团团长由院长兼任，实际负责人为副团长孙秋田，指导员许明，导演殷元和、张宝彝、梁先庆等。主要演员王吟秋、殷元和、张元奎、刘燕珍、李蓉芳、王和霖、张宝彝、应畹侬、夏韵秋、刘元鹏、金玉恒、舒茂林、刘飞云、李韵章、梁文启、曹长宝、陈玉英、年柳莺、汪野航、程静华、张占元、谷春才、郭洁、孟元伟、孙秋田、钰盛玺、徐中年、朱晓霞等。

重庆解放初期，剧院将老解放区的一些新编剧目，如《逼上梁山》、《北京四十天》、《红娘子》、《黄巢起义》等先后在重庆上演。

剧院与附属实验剧校经常上演的剧目还有《三打祝家庄》、《伯夷叔齐》、《嵩山星火》、《荒山泪》、《锁麟囊》、《霸王别姬》、《十三妹》、《法门寺》、《玉堂春》、《武家坡》、《大登殿》、《长坂坡》、《挑滑车》、《四杰村》、《拾玉镯》、《铁弓缘》、《嫁妹》、《三岔口》、《平地风波》、《白蛇传》、《祝英台》、《碧玉簪》、《泗州城》、《孔雀东南飞》等上百出。

该院的演出，主要是面向部队。除经常下基层演出外，1951至1955年，曾先后深入康藏高原，为修筑青藏、川藏公路的部队进行慰问演出，并在拉萨参加了川藏、青藏公路通车典礼，为大会和驻军以及市民举办了隆重的庆祝联欢晚会。平时，则多在重庆解放军剧院公演，并与当地戏曲艺术团体进行多方面的艺术交流和参加联合义演等。

1955年，西南军区撤销，剧院也随之取消建制。院长张一然调山西工作。业务人员中有六十人由副院长孙震率领进京，与中国京剧院合并，成为中国京剧院四团，部分人员调昆明军区国防京剧团。

重庆实验川剧院 成立于1951年元旦。1950年，重庆市文联筹委会以原重庆大戏院（民营）为班底，先后从成都大众川剧院选拔了一大批演员及音乐人员，贾培芝、姜尚峰、黄佩莲、周企何等一百零七人到重庆合团，成立重庆实验川剧院。院长张德成，副院长周慕莲。后又任命贾培芝为副院长。1951年秋划归重庆市文化局领导。1953年，张德成、贾培芝调入西南川剧院后，张民权调任该院为副院长。1956年初，又将重庆胜利川剧院部分人员并入，更名为重庆市川剧院。

该院主要演员有生脚：张德成、贾培芝、李述成、陈淡然、杨肇庵、袁玉堃、姜尚峰、陈桂贤、李文韵；旦脚：周慕莲、薛艳秋、琼莲芳、胡漱芳、王清廉、张树芳；净脚：唐彬如、徐文瀚、陈玉骏；丑脚：周裕祥、周企何、李文杰等。鼓师：喻绍武、蔡慰民、傅舒云、李世仁等。还有一批较年轻的演员高凤莲、秦淑惠、何小莲、徐小侬、李侠林、廖啸凤、刘桂蓓等。创作、舞美人员：赵粹艇、罗健卿、许音遂、杨明良、李心白、钟锄云、王锡化等。

该院擅演剧目有《晏婴说楚》、《立大义》、《把宫搜诏》、《战船图》、《磐河桥》、《连环计》、《受禅台》、《龙凤剑》、《全三节》、《五柳园》、《战洪州》、《黄金印》、《琵琶记》、《红梅记》、《焚香记》等传统剧目，《刘胡兰》、《小二黑结婚》等现代戏。

该团在排练中，十分重视导演制度的建立和业务人员基本功的训练，而且为提高全体演职员的思想、生活素质，组织艺术人员到工厂、农村演出和锻炼。1953年与1954年还参与了赴朝慰问团和到西藏、西康地区慰问解放军指战员以及慰问狮子滩水电站和宝成铁路沿线的筑路员工。

剧院建院后，在重庆市戏曲改进会的协助下，于1953年初举办川剧帮腔人员训练班，招收男女学员三十余人，张德成兼任班主任，杨明良、蔡慰民、胡裕华主持班务工作。同年夏天，在成都、重庆两地招收学生三十多名，剧院附设演员学生队，周慕莲、胡裕华主持招生和队务工作。学员有刘卯钊、唐少林、熊焕文、王世泽、刘德益等。

西南川剧院 1953年5月成立。该院是由1952年到北京参加第一届全国戏曲观摩演出大会的西南区观摩演出团川剧队（来自四川省成、渝两地的川剧演员）和重庆又新大戏院为班底组成的。直属原西南行政委员会文教部。院长朱丹南，副院长张德成、贾培之。剧院下设办公室、研究室、演出团一、二、三团。1955年5月，因西南行政区撤销，剧院划归四川省文化局领导，改名为四川省川剧团。后四川省川剧团与四川省文化局戏曲研究室合并组成四川省川剧院。

主要演员有：陈书舫、阳友鹤、周企何、刘成基、周裕祥、阳友鹤、袁玉堃、曾荣华、许倩云、吴晓雷、陈淡然、谢文新、戴雪如、竞华、蔡如雷、蒋俊甫、刘裕伦、郑德芳、赖祥林等。鼓

师王官福、李子良、穆治国等。

剧院成立即遵循党中央、毛主席提出的“百花齐放”、“推陈出新”的文艺方针，对川剧传统剧目《柳荫记》、《玉簪记》、《彩楼记》、《御河桥》等进行了加工整理。在音乐方面，还实行了高腔加伴奏的改革探索。改男帮腔为女领腔等。

1953年8月，剧院增办了川剧实验学校。张德成兼任校长，匡文宇任副校长，周裕祥、阳友鹤任教务主任。主要教员有：白玉琼、杨云凤、潘云程、梅春林、邓渠如、张光廷、薛义安、刘烈光、刘汉章、韩光寿等。同年，剧院组成慰问团赴朝慰问人民志愿军。沿宝成铁路慰问筑路员工。1954年陈书舫、周企何、吴晓雷、陈淡然、曾荣华、许倩云等，参加川剧舞台纪录片《川剧集锦》（包括《秋江》、《五台会兄》、《评雪辨踪》）的拍摄工作，并于当年年底在重庆首映，受到山城群众的赞扬。

广元豫剧团　成立于1953年6月。前身系国民党胡宗南部所属“时代剧团”。1949年6月随军入川到广元、金堂、成都等地演出。1950年元月，成都和平解放，剧团散落成都，陈松山、李玉山、石水旺、韩顺西等人商议，组织起“河南豫声剧社”，经政府批准，于成都公演。同年4月，剧社赴德阳、绵阳、江油、剑阁、昭化等地巡回演出。1951年7月到广元演出，受剑阁专员公署接待和安排，剧社改名为“广元群众剧团”。任命陈松山任团长、石水旺任副团长、李玉山为团委会主任。1953年6月改名为广元豫剧团。以后，剧团又多次改组，先后担任团领导的有1958年的团长满堂、副团长陈松山、李文山；1960年县委派陈元惠任指导员，群众选举陈松山、李国珍、徐振邦、于德发四人为副团长。1978年任命王崇松、谭玉成、李国珍、于德发任团长。主要演员有李国珍、张遂喜、郭秀荣、周文斌、冯玉焕、刘建华、李宝善、刘荷珍、李新红、李梅恋等。主要演出剧目《三拜堂》、《七品芝麻官》、《秦香莲后传》、《穆桂英挂帅》、《花木兰》、《三哭殿》、《状元打更》和现代戏《朝阳沟》、《日夜饭店》、《李双双》以及根据传说故事改编的《假县官巧断奇案》、《陈世美喊冤》、《武则天外传》等剧。豫剧团原唱河南曲子剧，后又改唱河南梆子戏。由于曲子剧音调隽秀优美、旋律流畅、缠绵抒情，梆子腔又激昂粗犷，历年到山区、农村、工厂、城镇演出，深受广大群众欢迎。豫剧团建团以来，成绩显著，人才辈出。1962年10月，该团以《状元打更》一剧参加绵阳地区戏曲调演，演员张遂喜获表演一等奖，郭秀云获二等奖，剧团被评为绵阳地区红旗剧团。1979年，青年演员李新江以《陈三两爬堂》，李梅恋以《红娘传书》分别获绵阳地区青年演员会演一、二等奖。

成都市新蓉评剧团　成立于1953年。1952年底，流散在川的评剧艺人陈艳梅、白金环（艺名赛灵芝）等，发起将“新蓉”、“新仙林”两个书场合并，共四十九人，并于1953年2月组成民间职业团体，成都市新蓉评剧团。在成都华兴正街“新蓉书场”以评剧和京剧清唱形式演出。1954年9月迁入新建的“新蓉剧场”（盐市口人民商场内），专演评剧。1955年秋，成都市文化局对剧团进行整顿，改经理制为团长负责制。选举白金环为团长，队伍增加

到六十三人。主要演员有白金环、陈艳梅、刘惠君、筱玉霜(邓德明)、李艳芬、彭凤云(金凤云)、邵军、丁素苹等。并建立健全了必要的规章制度,演出质量有所提高。演出剧目主要有传统戏《西厢记》、《卓文君》、《杜十娘》、《绣鞋记》、《玉堂春》、《珍珠衫》、《御河桥》;现代戏《小二黑结婚》、《小女婿》、《刘巧儿》、《擦亮眼睛》等。剧目除在本市演出外,还到重庆和一些专县演出。1956 年 11 月以《绣鞋记》参加四川省青少年文艺会演,获演员三等奖和音乐奖各一个。

剧团自建团以后,比较重视队伍的建设。1959 年由西安邀请来杨素娟(旦)、李文豹(生)。1960 年成都市戏剧学校从京剧班转二十二人和评剧团原有学员开设评剧班,送部分人员到中国评剧院培训一年,1961 年 5 月交评剧团成立学员队实习演出。聘请著名评剧演员高秀番(钰灵芝)等三人来团教戏。到 1963 年已形成一支以青年为主、男女比例适当、行当齐全的演员队伍,在成渝两市和部分专县演出《杨八姐游春》、《秦香莲》、《杜十娘》、《花木兰》、《龙骨扇》和现代戏《夺印》、《会计姑娘》、《南海长城》、《芦荡火种》、《平凡的岗位》、《向阳商店》等戏,深受广大观众欢迎。1966 年初又调干部来加强领导,充实导演和舞台美术设计人员,改名为"成都市评剧团"。1970 年 8 月撤销。

四川省川剧院　1955 年成立,前身为西南川剧院,因 1955 年 5 月西南区撤销,遂更名为四川省川剧院。院长朱丹南,副院长张德成、席明真、张达雄,主要演员有张德成、阳友鹤、陈书舫、刘成基、周企何、周裕祥、曾荣华、竞华、戴雪如、许倩云、陈淡然、谢文新、吴晓雷、邓渠如等。该院继承了原西南川剧院兴起的剧目研究、高腔加伴奏的音乐改革以及建立导演制度、舞美改革等措施,并使之逐步完善与提高。同时,注重新生力量的培养,促使刘树全、李家政、李家敏、张巧凤、刘世玉、赵又愚、蓝光临、晓艇、筱舫、竞艳、金光荣、彭光文等一批青年演员脱颖而出。

1958 年四川省川剧院撤销。1960 年由原省川剧院部分骨干和附属的省川剧学校首届毕业生组成了四川省实验川剧团。先后又更名为四川省川剧团、四川省现代川剧团,1978 年 5 月恢复四川省川剧院名称,院长陈书舫、副院长张中学、周裕祥、韦桂林、孙汤金、周企何。1982 年,省委提出振兴川剧的号召,更名为四川省实验川剧院。主要演员有陈书舫、周企何、周裕祥、张巧凤、刘又全、任庭芳、左清飞、何伯杰、胡素蓉、黄世涛、夏官禄、杨昌林以及青年演员古小琴、邓婕、李凡、张菁森、刘毅等;导演刘忠义、邱明瑞;编剧萧然、罗祥勋、张中学、张发明、胡金成等;音乐创作何绍成、李湖昌;舞美设计杨成林、李善等;鼓师李文彬、郑文贵、萧中枢等。演出的主要演剧目有传统戏《和亲记》、《芙奴传》、《意中缘》、《绣襦记》、《卧虎令》、《白蛇传》、《闹齐廷》、《虞美人》、《荆钗记》、《焚香记》、《新郎官》、《鸳鸯谱》、《晏婴说楚》、《迎贤店》、《赏夏》、《送行》、《张飞审瓜》、《包公赔情》、《拦马》、《五台会兄》、《桃花村》、《射雕》等和现代戏《金沙江畔》、《激浪丹心》、《红嫂》、《朝阳沟》等。

中国共产党十一届三中全会以来先后参加了为三中全会演出和建国三十周年献礼演

出，中国第一届艺术节演出，中国第一届戏剧节演出等。1979年5月还参加了中央慰问团赴云南前线，为对越自卫反击战的将士慰问演出。并先后到西柏林、荷兰、瑞士、意大利和香港地区访问演出。受到四川省人民政府和文化部表彰。

雅安地区京剧团　成立于1955年。前身系民国三十三年(1944)在崇庆县成立的康春京剧团，班主胡寿康，经理吕惠春。主要演员有小神童(刘石林)、娄外楼、吕惠春、范君伟等。后从成都等地接来郭椿华、茹秀臣、孙盛辅等。1949年冬，剧团辗转德阳，适逢解放，收编为中国人民解放军十八兵团六十二军一八五师文工队，后改为六十二军文工团，随军西进雅安。1951年编为西康军区文工团第三队。1955年10月。西康省撤销，改为雅安京剧团。编制八十八人。1956年，参加四川省首届青少年文艺会演。其中青年演员张鹤主演《金山寺·断桥》获二等奖，周瑞林演青儿获三等奖；孙盛辅为大会示范演出《南天门》。六十年代初，剧团巡回川西、川南。除孙盛辅、吕惠春领衔主演外，还有老生王鸿春(艺名小菊奎)、范少康，文武旦张鹤，花旦周瑞林，老旦莉小华，青衣旦颜青萍、周小梅，武生高福春、聂小亭，花脸张文戌、杨天汉，青年演员马子豪、刘玉佩、高云云、吕铁光、梁鸿瑞、茹兰凤等。七十年代末曾到成都、德阳、渡口等地演出。孙盛辅主演的《哭灵牌》，吕惠春主演的《古城会》由四川电视台录相播放。1980年11月，雅安京剧团调迁渡口，与渡口市京剧团合并。

成都市京剧团　成立于1955年，前身为国民革命军陆军第三十六军随军剧团，原名正声京剧社。1950年2月，由川西区军管会文艺处派代表张达雄、余峰、邵安、方艾、韩洪生等五人前往接管，更名"新声京剧社"，全社演职员共七十二人，由军代表张达雄兼社长、筱月亭(演员)兼副社长。

1951年11月，川西区党委将成都西御街原"中央电影院"和成都西御街一一九号房产调拨给剧社专用，作剧场的演出场地和宿舍。"中央电影院"改名为"新声剧场"。1951年，号称"美猴王"的王少泉及筱樊春楼、牛万顺，琴师胡永福等二十七人参加剧社。1952年9月，吸收本团职工子弟十四人为学员，建立学员小组，牛万顺、张惠君任正副组长。同年，新声剧社归四川省文化局领导。1955年11月7日，新声京剧社更名为成都市京剧团，下放归成都市文化局主管。任命程志远为团长，筱月亭为副团长，1956年7月，"群众京剧团"学员队学员十三人合并到该团学员队，杨作堂任队长、张英琴任副队长。1957年11月，四川省公安厅"前进文工团"撤销，京剧队演员张铮、蒋叔岩、娄外楼等三十四人调入该团。剧团的主要演员有王少泉、筱月亭、筱樊春楼、段丽君、蒋叔岩、牛万顺、娄外楼、王天仪、王美蓉、王丽蓉、丁治国等。常演剧目有《大闹天空》、《扫松下书》、《空城记》、《挑滑车》、《狸猫换太子》、《杨门女将》、《杨八姐盗刀》、《昭君出塞》、《红灯记》、《智取威虎山》、《黄继光》、《夺印》等。

重庆市川剧院　建立于1956年初，由重庆实验川剧院与重庆胜利川剧团联全组

建。院长周慕莲，副院长张明权、金震雷，下设两个演出团。一团团长金震雷(兼)，副团长姜尚峰、陈桂贤。二团团长徐文瀚，副团长车佩新、李恒禄。1959年初，四川省川剧院一团下放重庆，李子良、蔡如雷仍为该团正、副团长，任命张德成为院长。1965年底，剧院建制撤销，两个川剧团改称重庆市川剧一团、二团，直属重庆市文化局领导。1980年元旦。恢复建制，张民权任院长。副院长有袁玉堃、许倩云、陈桂贤、于义、范国珊、李家敏担任，下设研究室、艺术室、办公室和两个演出团。剧院主要演员有：生脚陈淡然、杨肇庵、罗开新、邹西池、车佩新、刘桂藩、李家敏、徐又如、熊焕文、唐少林、姜尚峰、袁玉堃、陈桂贤、李文韵、夏廷光、李侠林、赵书勤、萧又和、吴拙、王世泽；旦脚周慕莲、琼莲芳、薛艳秋、周金钟、胡漱芳、许倩云、王清廉、张树芳、秦淑惠、苹萍、高凤莲；净脚唐彬如、吴晓雷、徐文瀚、陈玉骏、金震雷、刘震新、胡明克、邬俊和；丑脚周裕祥、李文杰、熊再新、徐笑侬、赵又愚、庞祖荣等。主要鼓师有：陆青云、李子良、蔡慰民、李世仁、黄一良、杨才胜、胥明贵、罗天福等。创作研究人员有：赵循伯、李净白、许音遂、李行、胡度、罗健卿、王锡化、吴声、王燮、倪国桢等。

建院后，积极从事传统剧目的发掘、整理，有《焚香记》、《琵琶记》、《荆钗记》、《红梅记》、《绣襦记》、《幽闺记》、《荷珠配》、《芙奴传》、《金貂记》、《禹门关》、《闹齐廷》、《赵乐孤儿》、《乔老爷奇遇》、《文武打》、《醉皂隶》等大、中、小传统剧目。同时。还移植、新编了历史戏《孔雀胆》、《晴雯传》、《井尸案》等和现代戏如：《龙泉洞》、《朝阳沟》、《嘉陵怒涛》、《两个女红军》、《十二个老矿工》以及《赤道战鼓》、《南方来信》等剧目。

剧院于1956年至1957年间，先后数次到成都、贵阳、昆明、武汉、南京、上海、北京、天津、南宁等地巡回演出。组织老艺人参加四川省剧目鉴定工作，演出了《目连传》、《班超》、《黄金印》、《南华堂》、《林丁犯夜》等传统剧目和时装戏《是谁害了她》等。1959年胡漱芳、袁玉堃、许倩云、蔡如雷、张巧凤、刘树全、黄一良、徐文忠等参加中国川剧团去民主德国、保加利亚、捷克斯洛伐克、波兰等国演出。1960年参加全省老艺人示范演出，并去广州秋季交易会及深圳演出。1961年剧院进京汇报演出《荷珠配》等剧。同年，张德成、周慕莲、琼莲芳、姜尚峰、袁玉堃、周裕洋、薛艳秋、唐彬如等在川剧艺术讲座上，讲授艺术创作经验。

剧院对艺术研究颇为重视，先后整理出版了《周慕莲舞台艺术》、《川剧胡琴曲牌》、《川剧弹戏曲牌》、《川剧高腔乐府》和《情探》、《别洞观景》、《吵闹》等画册；同时注意接班人的培养，培养了关光丽、张祥林、马文锦、胥蕴萍、黄春芳、天池、尹有贵、黄谨良、刘德益、罗吉龙、许泳明、蔡延年等后起之秀。

1978年，袁玉堃、许倩云等参加了川剧舞台艺术片《川梅吐艳》的拍摄工作，分别在《送行》、《迎贤店》和《柜中缘》中担任主角。1979年，建立四川省川剧学校重庆班，由剧院代管。1981年，倪国桢创作的新编历史故事戏《井尸案》获省剧本创作二等奖。1982年9月剧院派出袁玉堃、许倩云等出席四川省川剧工作座谈会，共商振兴川剧的大计。

重庆市京剧团　前身是民国二十四年(1935)由琴师厉彦芝组建的厉家班(后称斌

良国剧社)。重庆解放后,经过民主改革,于1953年8月,经西南行政委员会文教部批准一川大戏院(即厉家班)为民营公助剧团。厉慧敏、厉慧福分别任院务委员会正、副主任。1955年9月更名为重庆京剧团。1956年5月5日,经重庆市人民委员会批准国营建制,定名为重庆市京剧团。重庆市文化局副局长李衡兼任团长,厉慧敏为副团长。以后相继担任正、副团长的有张德升、厉慧兰、厉慧福、王宗佑、钱畏三。

历年来,先后排练演出了大量的优秀传统剧目和一批反映现代生活和历史风貌的新剧目。1956至1982年,演出剧目近四百出,主要剧目有《十三妹》、《玉堂春》、《战太平》、《战冀州》、《法门寺》、《甘露寺》、《群英会》、《杨家将》(连台二十四本)、《罗成叫关》、《八大锤》、《雁荡山》、《大破东平府》、《锦囊机密》、《猎妇歼敌记》、《春香传》、《四川白毛女》、《最后的时刻》、《皇帝梦》、《秦王李世民》等。《张衡》、《秦王李世民》等获得剧本奖和演出奖。

1958至1970年,剧团先后分别成立了重庆市京剧团训练班和重庆市京剧团学员队,两班共招收学员一百六十余名,学制分别九年和五年。由厉慧敏、王宗佑、薛玉林任主任和队长。主要业务教师有厉彦芝、赵瑞春、戴国恒、韩凤英等。训练班和学员队在教学上都保留了原来以团带班时边学边演,课堂与舞台实践相结合的方式,同时增设了政治、文化、历史、音乐理论等课程。全团有演职员工一百九十三人。主要演员有:生脚厉慧兰(女、兼老旦)、陈慧君、王慧群、朱福侠、何有智、温福棠、王锦声、刘学义、杨乃康、王余龙、黄家骅、董志良、余铁、周小骥、韩福俊、曾繁强、冯健、胡正中等。旦脚厉慧敏、沈福存(男)、厉慧娟、刘福薇、孙志芳、卞培兰、杨金枝、杨小安、陈开群、袁丽丽、周应伟、刘洁、陈小燕等。净脚厉慧福、周慧江、李慧来、董慧荃、赵铭华、刘享泽等。丑脚厉慧森、王福在、戴福铸、赵斌等。琴师汪少亨、孙大龙、朱大伟、李永庚等。鼓师贾宝麟、吴福汉、王胜利等。剧团除长年在剧场演出外,1957年前后三次去狮子滩、大洪河水电站工地慰问演出。1958年8月剧团赴湖北、湖南、广西、贵州等省市巡回演出。二十几年来,常常深入到部队、山区农村演出。其中参加各种会演、调演、获一、二、三等奖的演职员共计有八十四人次。

乐山地区川剧团　成立于1956年,前身系“新又新科社”。1951年10月改名为“乐山人民川剧团”。实行民营公助。第一任团长由乐山专署文教科长戴文钧兼任。1956年经省文化局批准为国营剧团。同年奉命调西藏。因情况变化,在兰州住三月余,仍调回乐山,定名“乐山专区川剧团”。“文化大革命”中改名乐山地区川剧团。剧团除长于三国戏外,还以演现代戏著称。计有自创剧目五十六个,改编、移植剧目八十六个,上演现代戏一百三十六个。代表剧目有《铁弓缘》、《苏秦》、《双玉佩》、《双八郎》、《临江宴》、《下游庵》、《人间好》、《太白醉写》、《屈原》、《打金枝》、《秀才出门》、《赵一曼》、《八一风暴》、《57》、《赤道战鼓》等。曾参加省、地汇(调)演,多次获奖。

剧团演员行当齐全,基本功扎实,阵容整齐。老一辈的演员有傅幼林、刘晓阳、罗群林、刘云深、周文风、宁志新、邱福新、李勇新、石元秀、赵羞新、彭继新、谢秀新、张努新等;鼓师

王全武、林剑秋；琴师张祥林；舞台美术黎惠平；编剧晏资生、周慕濂。1982年以前，先后招生三次，从五十年代成长起来的“跃”字辈演员谢跃虹、于跃飞、王跃泉、邓跃春、李跃谐、罗跃笑、陈跃万、陈跃秋、黄跃英、易跃环、黄跃昭、李跃娥、刘跃英、邓跃芳等；鼓师李跃斌；琴师刘跃德；舞美王跃强都成为该团骨干力量。

绵阳地区川剧团 前身系射洪杨家坝的“前奏曲部”。1951年从三台来绵阳“智育院”(现绵阳地区影剧院)演出《血泪仇》等戏，随后就此定点。1952年专署文教科派赵德瑞到剧团任指导员，杨洪贵(原东家)任经理。1956年绵阳专区川剧团改国营，杨洪贵任团长，白丽琼任副团长，米长林任指导员。1958年遂宁、绵阳两个专区合并为绵阳专区。专署机关驻绵阳，绵阳专区川剧团改为绵阳专区川剧一团，遂宁专区川剧团改编为二团。1959年二团进西藏改为西藏川剧团，书记兼团长邱文刚，副团长曾楚翘、张笑痴。五年后“西藏川剧团”返川，仍为绵阳专区川剧二团。1979年绵阳地区川剧二团由遂宁迁绵阳与一团合并，一团改为一队、二团改为二队。陈甘担任党支部书记，彭乔担任团长，副书记曾楚翘，副团长刘光复、蔡仕泉、白丽琼。1966年演出创作剧目《焦裕禄》，以后演出的剧目有《梨园谱》、《唐太宗游春》、《红色娘子军》、《大禹治水》、《高原春雷》、《不准出身的人》、《张知县送亲》、《白蛇传》、《天门阵》等。《梨园谱》获得四川省优秀文艺作品三等奖。主要演员有万鹤林、周孝平、萧亦信、张光丙、吴子健、刘文笑、刘桂俊、傅文良、唐小乔、范尘痕、白丽群、彭惠兰、阳凤卿。1952年起，相继招收新学员。培养出了青年演员徐泽汉、王永昌、米泽秀、许明耻、顾体华、朱晓云、郑宜益、李雪林、谢大俊等以及石青云、曾纪云、罗旭伦、蒋浩山、慎康明、漆亮、王多平、刘晚丰、陈大周等乐队人员。剧团中有“中国戏剧家协会”会员一人；“中国戏剧家协会·四川分会”会员十三人；“中国音乐家协会·四川分会”会员二人。

雅安地区川剧团 成立于1956年，前身是西康省文工二队。文工二队为队委负责制，队长黄佩莲，下设三个大组。1953年西康省文工二队更名为西康省文化处文工团第二队。曾志林任队长，成立了业务组，由易征祥、王国仁任正副主任。1955年6月经国务院文化部批准为西康省川剧团。1956年西康省并入四川省逐改为四川省雅安川剧团。曾志林为团长，邓先树、王国仁任副团长。并成立了团务委员会，下设演员、音乐、舞美、行政组。1952年以后，西康省文化处先后派出几批驻团干部加强剧团的领导。剧团于1956年建立中国共产主义青年团支部，1958年建立中国共产党支部。1964年雅安地区文工团撤销后，并入剧团编为第二队，仍保持综合性艺术表演业务。“文化大革命”后不复存在，多数队员转业从事川剧。雅安川剧团演员阵容整齐，拥有一批名老艺人和著名演员，还积累了一批优秀剧目。如《打红台》、《碧波红莲》、《逃婚闹堂》、《双青天》、《困邢州》等。从1956年以来历次赴成都等地演出，深受观众和同行的好评。西康省人民广播电台、四川人民广播电台、四川电视台、四川省文化厅和国务院文化部、中国文学艺术研究院录相室先后为该团录音录相。使其成为全省颇有影响的剧团之一。1959年为庆祝中华人民共和国建国十周年，在

省宣传文化部门直接主持下，以雅安、南充川剧团为班底，集中成都、乐至、遂宁等川剧团的部分演员在成都组成四川省川剧联合演出团，并以该团整理改编的大型神话故事剧《碧波红莲》为重点演出剧目，演出后受到来自五十多个国家的国际友人的赞扬。该团在运用戏曲形式表现现代生活的艺术实践中也取得了一些成绩。如《帮亲人》一剧在1965年西南文艺会演中被评为优秀剧目，并参加四川省汇报演出团赴京汇报演出。1972年全省文艺调演，该团创作演出的《评分之后》列为优秀剧目向省委汇报演出。1982年儿童小川剧《小蜂王》参加全省首届儿童戏剧调演，获演出奖。振兴川剧以来，剧团排练自创剧目有《走向光明》、《翼王石达开》等剧为振兴川剧作出贡献。

遂宁专区川剧团　成立于1956年。前身系由遂宁涪江戏院与永和戏院1950年1月合并为联合戏院，后改为"七贤剧社"、"人民剧社"，1955年成立"遂宁人民剧团"。"人民剧社"为剧团的一大队，至1956年改为国营的遂宁专区川剧团。团长邱文刚、副团长张笑痴、指导员曾楚翘。1958年剧团建立党支部，由邱文刚任党支部书记。同年10月，因遂宁与绵阳合并为绵阳专区，剧团改名为绵阳专区川剧团（住遂宁）。1959年奉命调西藏，遂改名为"西藏川剧团"进入西藏。进藏五年后，返回四川仍为绵阳专区川剧二团。剧团主要演员有萧亦信、范尘痕、万鹤林、黄凯、傅文良、吴子健、袁桃娟、阳凤卿、唐永啸，导演有王永昌等。常演剧目有传统戏《拦马》、《盗银瓶》、《烧绵山》、《临江宴》、《凤仪亭》、《御河桥》、《访友》；现代戏《边疆怒火》、《高原春雷》、《不准出身的人》、《黄继光》、《小刀会》、《十月的风云》等。1979年绵阳专区二团与一团合并为绵阳专区川剧团。二团撤销迁往绵阳。

泸州市京剧团　成立于1956年，它是由泸州大众京剧院衍变而来。1951年初，川南总工会和川南行署俱乐部，组织各单位的京剧爱好者，登台演出。同年4月，复由京剧老艺人张鑫泉和京剧爱好者邓雪秋、牟于天等人，共同发起并组织成立了民间职业剧团——泸州市大众京剧院，经泸州市政府报转川南行署批准，于1951年10月13日正式对外演出，第一个节目《凤还巢》。1953年，京剧院共有张鑫泉、杨菊华、王慧麟（荀派旦脚）、樊少鹤（郝派花脸）、王惠芳（花旦）、魏仁旺（花脸）、汪艺民（琴师）、黄笃思（琴师）、戴宝荣（鼓师）等五十余人。1955年又接收宜宾京剧社张云龙、周淑兰、毛海泉等二十人。1956年11月7日，剧团由民营体制转为地方国营泸州市京剧团，为了后继有人，1958年成立泸州市戏曲训练班，京剧班招收学员四十八人，此时，剧院演职员已发展到一百余人。1963年1月，剧团由地方国营改为"合作经营"。1971年8月30日，泸州市成立毛泽东思想宣传队，京剧团撤销，改为"宣传队"下属的京剧组，演出革命样板戏。1978年6月，恢复为泸州市京剧团。

泸州市川剧团　建于1958年4月，它的前身为泸州"群力川剧社"和"群光川剧院"。1956年11月，"群光"由省批准为省级国营剧团。"群力"由泸州市委、市政府研究批准为地方国营剧团，分别更名为"国营泸州市第一川剧团"、"国营泸州市第二川剧团"。

1958年4月中旬，泸州市委决定在调整川剧团人员的基础上，将一、二两个团合并为一个演出团，更名为“国营泸州市川剧团”。1959年6月中共泸州市文艺部成立，该团由党支部书记田孝仁兼团长。1965年5月，团里掀起学习乌兰牧骑轻骑队精神的高潮，组织五个轻骑演出队到毗邻县演出，并以本市优秀少年事迹写成剧本，作为儿童节献给儿童的礼物。1967年，“文化大革命”开始后，剧团因而停演。1971年2月泸州市革命委员会决定，在本市五十八公里建立“文艺五・七农场”，2月，支部书记陈自卿主持开办“毛泽东文艺思想学习班”，剧团人员参加学习。1972年市成立“泸州市毛泽东思想宣传队”《龙江颂》剧组，剧团参加排练，并到邻县演出。此后还排演了一些现代川剧。1977年该团属“泸州市毛泽东思想宣传队・川剧组”，全体演职员工按国家干部和全民所有制工人对待。当年6月21日开始排演《逼上梁山》等古装戏并演出。

剧团重视新生力量的培养，先后于1958年、1960年、1962年分别招收学员及帮腔人员，1963年10月剧团开办培训班，学习专业有编改、音乐、美术、表演等。学员都系高、初中毕业生。1981年1月又在枇杷沟开办“泸州市川剧艺术训练班”招收学生三十四人，这届学员，多数已成为剧团的骨干。

创作方面：1964年6月，宜宾地区举行“现代川剧创作剧目汇演大会”，吴传儒创作的《炉火红鹰》参加大会演出。1976年4月，宜宾地区现代戏创作剧目调演大会，吴传儒的《三张大字报》、邵成元的《把关》参加了调演。1979年10月，童祥铭、王洪波、曾凡涛、刘仲华自发组成泸州河川剧音乐发展研究小组，笔名“卢莺史”，收集整理出不少资料，得到市文教局和剧团的重视和支持。同年6月，《川剧艺术》1982年第2期上刊登了团里训练班语文教师邹锡汇的《戏曲学校的语文教学探讨》一文，9月20日，童祥铭、刘仲华撰写论文赴长沙参加首次全国性“高腔学术讨论会”。吴传儒创编的大型历史剧《安刘记》在泸州演出。剧团主要成员有胡春甫、李惠仙、祝康宁、牟天龙、李湘培、舒致祥、陈旭、尹少华、杨光辉、高通文、杨世秀、韩梅影、刘素彬、张韵华、陈明威、余开源等。

南充地区川剧团　1958年由原南充川剧团改名而来。该团前身是民国三十四年(1945)由周海滨、陈全波、唐金山、贺重光、尘痕、燕影等组成的“平化剧社”。1950年，南充解放后，由群众成立的“川剧改进会”和职业团体“解放剧社”、“铁军剧社”组成“南充新联剧社”。负责人陈全波、周海滨、林伯晋。后又更名为“革新剧艺社”、“解放剧艺社”。1952年，批准为川北文教厅和川北行署文管处直属民营公助剧团。1953年11月，剧团改名为“南充川剧团”。1958年更名为“南充地区川剧团”，周海滨任团长，陈全波任副团长。演出的主要剧目有《蝴蝶媒》、《乔老爷上轿》、《双丝绦》、《拉郎配》、《海瑞》、《滚灯》、《请长年》、《裁缝偷布》、《隔墙夫妻》、《燕儿窝之夜》等。该团在艺术上为南充地区各县剧团起到了积极的示范作用。有“川老三”之称。

万县市川剧团　剧团成立于1959年。1951年11月，忠县“明星班”(人称九人班)

参加县文化馆举办的艺人学习会后至万县演出，于1952年2月在万县组成“新生职业川剧团”。1953年，专员行政公署将团改为“万县专区民营公助川剧团”（托市代管），杨剑莹、李明星、叶世轩任副团长。市文化馆派干部协助工作。建团后，陆续从成、渝两地调来的演员充实了剧团阵容。剧团设立了导演、秘书、剧务股。1959年招收学员二十七名。同年，剧团更名为“国营万县川剧团”。1966年前，剧团主要演员有杨剑莹（小生、正生）、冯啸涛（净）、李明星（旦）、乐天钧（旦）、陈晓红（旦）、刘又积（丑）、任英哲（小生）、杜新梅（旦）。现中年骨干演员有姜红秀（旦）、刘文星（帮腔）、张承志（小生）、马昌政（丑）等。常演剧目有《柳荫记》、《焚香记》、《恩仇记》、《拷红》、《陕断桥》、《秋江》、《跪门吃草》、《杀狗》、《金山寺》等。剧团主要演出于本地区及重庆等地。1977年，剧团再次招生二十余人。

成都市川剧院　1959年1月14日，由原成都市川剧团、四川省川剧院二团及四川省川剧院三团部分人员合并组成。院设总支（中国共产党成都市川剧院总支部）、行政、艺术三室，辖一、二两团和青年演出团（对外称成都市青年川剧团）。附属锦江剧场（一团演出基地）、人民剧场（二团演出基地）、八宝街影剧院（青年演出团演出基地）及成都剧场（接待外来剧团用）等四个剧场和一个剧装厂。首届院长兼总支书记张达雄，副院长陈书舫、刘成基、阳友鹤、陈禹门，刘成基兼任院艺术委员会主任。一团团长薛少林，副团长罗渊、周企何、竞华、熊奎铭、刘瑞容、熊正堃。二团团长林捷，副团长徐文耀、刘成钧、赵永康、司徒慧聪、杨淑英。青年演出团团长杨白清，副团长曾荣华、李笑非、崔亚鸥、胡小凤、杨为。建院不久，集中各随团学员及成都市戏剧学校川剧班学员成立了青少年队（后更名文化工作队）。全院演职员工共五百余人。主要演员有：陈书舫、周企何、阳友鹤、刘成基、陈禹门、竞华、杨淑英、曾荣华、司徒慧聪、蒋俊甫、静环、李笑非、刘金龙、谢文新、易征祥、晓艇、蓝光临、罗玉中、王世泽、竞艳、筱舫、周学如、刘克莉、张光茹、颜树、萧开蓉、田卉文等。编剧：徐文耀、吴伯祺、周静、徐棻、郭开础、钟曦、程贤光等。导演：夏阳、熊正堃、刘成钧、黄宗池等。鼓师：王官福、陈敬忠、刘吉昌、陈利生等。琴师：刘泉、何国经、罗守光、张兴全等。音乐设计：杨为、韩铮、周治林、刘嘉慧。舞美设计：谭昌镕、苏文光、熊小雄等。研究人员：刘双江、蒋维明、黄世泽、唐思敏等。

剧院建院后，进行了一系列演出活动：1959年，青年川剧团与省川剧学校部分首届毕业生联合组成四川省川剧青年演出团，晋京参加中华人民共和国建国十周年献礼演出。献演《白蛇传》、《鸳鸯谱》等剧，以后又到上海、南京、广州、海南岛等地巡回公演。在成都，一二团联合编演了《文成公主》、《晚霞》、《麟骨床》、《比目鱼》等向国庆十周年献礼。与此同时，陈书舫、杨淑英、司徒慧聪、李笑非、唐云丰，李桐君参加中国川剧团于1959年赴波兰、捷克斯洛伐克、保加利亚、德意志民主共和国访问演出；阳友鹤、曾荣华、黄开文、易征祥到山西晋剧团、西安易俗社、军委总政歌舞团等处传授技艺。1960年，青年川剧团被国务院文化部授予“先进剧团”称号。1961年，举办建院两周年庆祝，全院老少四代演员，联合排

演了神话剧《仙女峰》。同年秋，根据小说《红岩》改编连台三本川剧，由三个团分头排练，同时上演。继而又编写了历史故事剧《卧薪尝胆》一剧。1962 年为庆祝建院三周年，举办了川剧各行当程式套子表演，及音乐曲牌联奏专场。举办小生、丑脚训练班，省内各市地和云南、贵州均派员学习。此外，吉剧、越剧、蒲剧、晋剧也曾派人来院学艺。当年，剧院演出的《鸳鸯谱》，由峨眉电影制片厂拍成影片《乔太守乱点鸳鸯谱》。

在研究方面，历年来搜集，整理各行当表演程式二十八套，摄制了刘成基、阳友鹤、曾荣华、秦裕仁的程式表演资料照片，绘制净脚脸谱，编印了油印小报《艺术通讯》等。

1964 年 7 月 1 日，剧院所属团、队，联合演出川剧现代戏和革命歌曲、歌舞专场。8 月组成四个农村演出队，分赴资中，泸州、江安等地演出。1965 年，西南区话剧与地方戏观摩演出大会在成都举行。剧院上演《许云峰》、《军事代表智灭匪巢》、《南方风雷》等剧。1966 年春，一二团去成昆路及云南边防为铁道兵和边防部队演出。文化工作队，到石棉、苍溪等县巡回演出。

“文化大革命”期间，剧院建制被拆散，仅留五十人加入“样板戏”剧组，其余下放工厂。1978 年 5 月，剧院恢复建制，设院部和一、二演出团，辖锦江剧场。1980 年又成立第三团。院长罗渊，总支书记林捷，副院长阳友鹤、杨白清、竞华、杨淑英、曾荣华。剧院恢复后曾赴重庆、遵义、贵阳、桂林、广州等地巡回演出《文嫣》、《破铁卷》、《王熙凤》等剧。同时，邀请沙梅教授来院创作剧目《红梅赠君家》，进行音乐改革实验演出。此外，剧院在建院过程中，还曾演出现代戏《水牢记》、《四川白毛女》、《火红的云霞》；历史故事剧《燕燕》、《闽海英烈》；传统剧《射雕记》、《杜月梅之死》等，均获得了巨大成功。

重庆市越剧团　1960 年 5 月建立。前身为光明越剧团。系 1952 年上海泸光越剧团（即联谊越剧团）到重庆经民主改革后更名成立。建团之初，重庆市文化局任命筱秀灵为团长，李秀媛、韩佩芳、姚宝红为副团长。1971 年撤销建制，后于 1972 年底恢复建制，筱秀灵仍任团长，周宛琴于 1979 年调任副团长。

“文化大革命”前，重庆市越剧团的主要业务人员有小生筱秀灵、王水花、徐春芳、周宛琴、冯义德、周光瑞、胡心德，花旦杨艳红、吴玉霞、屠文娟、戴明敏、田慧珍、冯媛光，老生钱秀灵、周仁芳、王华娟，丑脚姚宝红、马笑笑等。编导人员竺鋆、裘月莲、曹克冰、张修文，作曲王义昌，鼓师吕炎钦、倪慈茂，剧务胡光荣。剧团曾先后进行五次招生，培训学员近九十人。1972 年后还招过一批男演员。至 1982 年他们除部分集体转业外，留在剧团工作的有五十多人，如田慧珍、刘志贵、周光瑞、徐霞、李秀红等。该团积累剧目近三百个，新编历史剧十五个、现代戏三十个。依靠老艺人和新文艺工作者的合作，挖掘整理了《秦香莲》、《劈山救母》、《狸猫换太子》、《孟丽君》等传统剧目。出现了《三看御妹》、《北地王》、《碧玉簪》、《宦娘曲》、《江姐》等一批代表性剧目。其中《江姐》在重庆市郊连续上演一百三十五场，观众达十三万多人次，创重庆市一个剧目连续上演场次的新纪录。恢复建制以后，积极进行

了男女同台演出的试验。剧目有《半篮花生》、《比翼朝阳》等。粉碎“四人帮”后上演了《祥林嫂》、《不准出生的人》、《李双双》等。在1979年、1980年三届重庆市专业艺术表演团体青少年会演和重庆市庆祝建国三十周年文艺创作调演中，演出《宦娘曲》(虞叔文编剧)，获创作奖。以《祥林嫂》、《打金枝》、《盘夫》、《约会》、《九斤姑娘》、《四姑娘的心》等剧获三个集体奖，二十五个各类个人奖。

此团除在成、渝两地演出外，还到内江、自贡、宜宾、泸州、崇庆县、遂宁、涪陵等地、市巡回演出。

南充地区花灯剧团　1960年成立。负责人：王化、何其松。演员有陈华新(丑、导演)、涂显光(丑)、黄仕清(摇旦)、黄素芬(小生)、孙中祥(小生)、沈文怀(净)、高升群(旦)、刘映华(旦)、李荃英(正旦)、王应顺(小生)、张增辉(生)、韦碧文(旦)。鼓师陈培生。编改：蒋必达、李松生。作曲：唐屏国。演出剧目：《万先生算命》、《假报喜》、《三访亲》、《打烊》、《一包骅铁》、《万家堰》、《三个二娃子》、《同是一条心》、《皆大欢喜》、《补锅》、《三丑会》、《烧窑封宫》等。该团主要活动在南部、阆中、苍溪等地广大农村。拜当地灯戏老艺人为师。学习民间灯戏表演艺术。同时一面搜集整理优秀传统剧目，一面创作新的灯戏剧目，为发展南充地区的灯戏艺术起到了积极作用。

万县地区京剧团　民国三十七年(1948)九月，潘鼎新等应“荣光平剧社”邀请，由宜昌来万县演出。于次年五月与三十六军和临教院洽谈成立“荣联剧社”。潘任后台老板，丁培志任前台经理。演员多来自重庆、宜昌。1950年，万县“群众京剧团”解散，部分演员也参加了该社。当年11月，经万县市军管会组织的旧艺人学习会后，改组成立“新声京剧团”，潘鼎新任团长。1951年5月26日，万县市接管剧团更名为“万县市文工团京剧队”。当年10月1日，京剧队改组成立“万县市京剧团”，潘鼎新、席慧馨、陆子甫任正、副团长。剧团内设团委会和总务股、剧务股。1956年4月27日，由省文化局下文批准该团为国营。

1958年剧团成立党支部，并成立了艺委会，建立了导演制。于1957年至1963年陆续招生三十六名，由主要演员兼任教师，还聘请了文化教员。1960年4月，剧团改属专区领导，更名为“万县京剧团”。“文化大革命”中，剧团更名为“万县地区京剧团”。1977年，剧团再次招生三十七人。至1982年剧团人数为一百零九人。剧团主要演员有：潘鼎新(老生)、席慧馨(青衣)、华香苓(花旦)、王正余(花脸)、房正年(老生)、席上宾(武生)、韩俊卿(小生)、陈云瑞(丑)、郭少良(老旦)、汤高翔(武生)、董玉嫒(青衣)、潘龙骧(文武老生)、孙世奇(小生)、程联群(花旦)等。剧团的主要演出剧目有：《徐策跑城》、《六国封相》、《四进士》、《玉堂春》、《红娘》、《铫期》、《文昭关》、《武昭关》、《罢宴》、《贵妃醉酒》、《一箭仇》等。该团长期演出于万县地区、重庆、宜昌、沙市等地。

宜宾地区川剧团　原名“四川省宜宾地区青年川剧团”，1961年3月20日在宜宾市抗建路十四号成立。1979年改称宜宾地区川剧团。共有演职员工一百二十五人。该团

前身系“泸州专区戏曲训练班”。学员均由地区各县市专业川剧团选送而来，年龄一般在十三至十四岁左右，边学边演。先后在此任教的有潘旭初（武生、艺名小燕子）、王惠珍（旦）、杨松林（正生）、李惠仙（旦）、祝文君（旦）、刘金魁（小生）、邱文成（净）、彭子成（旦，艺名金蝴蝶）、陈昆山（正生）、陈光华（旦）、龚兆麟（丑）、廖化庭（净）、聂海云（丑）、孙德才（武生）、秦治钧（旦）、谢荣光（武生）、袁玉德（武生）、何伯川（司鼓）、陈经堂（司鼓）、罗纯椒（司鼓）、段志华（司琴）等。演员有旦行陈秀义、张芳舟、胡秋华、周停群、陈家容、谢红。生行有李才计、吴影文、唐兴禄、胡运思、徐光荣、邓修贵、毛庭齐、彭宜军。净行有董光臣、牟泽民、罗良超、郑毅。丑行有胡光亮、郑相成等。鼓师有张正玉、马敬良、庞廷新、曾道源。琴师有周大荣、王明霞等。保留剧目有《白蛇传》、《智取金刀》、《金沙江畔》、《李双双》、《山乡风云》、《盗冠袍》、《三请樊梨花》、《战洪州》、《贵妃醉酒》、《张明下书》、《三闯辕门》、《放裴》、《杀奢》、《扫松下书》、《做文章》、《霸王别姬》等。1965 年底赴西昌等地，为修建成昆铁路的工人和铁道兵战士进行慰问演出。还多次参加地区文艺汇演并获奖。

宜宾市曲艺剧团　1961 年成立于宜宾市小北街曲艺剧场。原名“宜宾市曲艺团”，后改为“宜宾市文工团”。“文化大革命”中并入宜宾地区文工团。该团最先由一些曲艺艺人组成，后增加了部分新音乐人员和招收新生，逐渐发展成有演职员工五十余人的团体。主要演员有王纯熙、韩绍武、吴福州、周炳林、罗瑞新、张运君、夏丽元、唐文君、吴光达、吴宗明、薛志珍、姜淑芸、唐光华、陈尔康、罗长通、郑永禄、喻祖云等。他们以四川清音曲牌和花鼓、车灯、竹琴等民间曲调为主，移植、改编剧本演出，颇受群众欢迎。六十年代初，曾在重庆演出的曲剧《啼笑因缘》受到山城人民的称赞。《不准出生的人》在宜宾上演了一百二十多场。其他还有保留剧目《杏林记》、《菊花劝母》、《白莲仙子》、《沉阁记》、《王怜娟》、《杨乃武与小白菜》等。

成都川剧团　该团 1963 年 11 月成立于成都“草堂剧场”。系五十年代成都新光川剧团的班底，1959 年，为支援云南省，抽调了成、渝两市部分演、职人员组成了云南省川剧团。1963 年 10 月，剧团调回成都，11 月经成都市人民政府批准为全民所有制，取名为“成都川剧团”。团长刘瑞容（素萍），副团长熊金铭、李全良。主要演员有：生脚熊金铭、汪大泉、李毓民、张开国、王树基、赵紫微、王行义、陶家佑、万家铭；旦脚周学如、戴学华、陆凤英、姚邦贞、欧阳碧；净脚李全良、李华贵；丑脚周企正等。编剧尤文奇、戴德源。鼓师王礼鑫、马怀伦。该团除演出传统戏外，创作和演出了《毕业歌》、《南方风雷》、《龙马精神》、《亮眼哥》、《苦水甘泉》、《葫芦信》、《红岩》等现代戏。1965 年，与成都市川剧院联合演出《南方风雷》，并参加西南地区话剧、地方戏观摩演出。1970 年成立《智取威虎山》、《红灯记》剧组时，大部分人员参与演出。中国共产党十一届三中全会以后并入成都市川剧院。

秀山花灯歌舞剧团　1964 年 5 月建立。前身系秀山县辰河剧团，辰河剧团建立于 1958 年 10 月 1 日，属集体所有制。1963 年底，从四川省歌舞团、重庆市歌舞团、四川音乐

学院、西南铁路文工团等单位抽调部分文艺骨干，充实辰河剧团。1964年5月，成立秀山县花灯歌舞剧团。属集体所有制。分辰河戏、歌舞剧两队。首任团长李树广、党支部书记白朝英。主要演员有田文素、黄亚珍、洪世祥、璩先凤、杨瀛、郑溶溶、石琼仙等。主要艺术骨干有田稼春、陈翠生、曹凤、王世金、杨胜华、熊栋梁等。

建团以来，移植、创作和演出了大量的花灯剧目，多次参加地区，省和全国性的调演、汇演，荣获了各种奖励。移植创作了大型现代花灯戏《琼花》、《革命自有后来人》、《李双双》；大型古装花灯戏《蓝寄子搬砖》、《孟姜女哭长城》；民间古装花灯小戏《盘花》；现代花灯小戏《金钥匙》、《红管家》、《新站长》等十余个剧目。自编的有花灯戏、花灯歌舞剧《焦裕禄》、《茶林小哨兵》、《花妹与灯哥》、《扎根》、《卖百货》、《送请帖》、《洞房花烛夜》、《年关摆宴》、《银河会》、《一只银项圈》、《山乡路上》等十余个剧目，其中《请送帖》1982年参加涪陵地区儿童戏调演，获创作三等奖，表演二等奖。《洞房花烛夜》赴成都参加四川省首届计划生育文艺调演，获创作、演出一等奖。

达县地区京剧团　1972年由原“达县专区京剧团”改名而来。其前身系湖北省荆州福顺班。民国二十六年(1937)福顺班经万县、梁平至达县。中华人民共和国成立后，更名为达县京剧改进社，熊长保任社长，王桂廷任副社长。1951年6月，该社主要人员调南充成立川北行署文工团。未去南充者与部分京剧票友重新组建成达县京剧改进社，社长金佩文，副社长钱寿山。1953年底，该社迁往渠县，更名为渠县京剧团，团长金佩文，副团长钱寿山、高云奎。1959年渠县京剧团调达县，更名为“达县专区京剧团”。1964年更名为达县专区农村京剧团。1971年又更名为达县地区毛泽东思想文艺宣传队·京剧队。1972年底定名为达县地区京剧团。该团有演职员工七十余人，先后去云南、陕西及本省的四十三个市、县演出。先后创作演出了现代戏《怒锁蛟龙》、《银花朵朵》、《春雨之后》；新编历史剧《蜀宫剑》、《太平天国》等十四个剧目；改编演出神话剧《刘海戏金蟾》、《封神榜》，传统故事剧《五女拜寿》、《小刀会》等五十七个剧目。

达县地区川剧团　成立于1972年12月。其前身为达县川剧团，是由中华人民共和国成立前的“和风剧社”与张晓初的川剧班子作班底建立。

民国二十年(1931)和风剧社成立于蓬安县周口镇。艺人有著名演员静环(旦)、张国安(净)、唐金山(丑)等。后来，班主李君明将班子卖给了达县石桥河袍哥王国华。民国二十一年二月，王又转卖给国民党军队中的周世泉旅长，在达县城开戏园。周死后，大部分艺人星散，戏箱为其妻管理。民国二十九年七月，达县城区的川剧艺人和“玩友”王少华、陈震权、冼伯川等人在达县城建立了第一个由公众举办的川剧演出团体“达县川剧研究社”(戏班)。推举达县参议长曾继武和袍哥龙养泉为社长，周旅长的妻子将戏箱送给了研究社。1949年秋，重庆发生“九·二”火灾后，达县川剧研究社举行了为时三天的“援助重庆灾民募捐演出”。1949年11月，宣汉县柏树场袍哥张晓初的戏班到达达县赵家场，12月达县解

放，全班进城演出，改名为“游民剧团”。1950 年 3 月，由原达县川剧研究社的王少华（琴师）、冼伯川（大锣）与游民剧团中的彭少安（小生）、牟万忠（旦）等人，联合组建“达县川剧研究社”，共有演员四十余人。先后推选龙养泉、胡纯甫、李崇瑜任正副社长。艺人的经济待遇由过去发“红包”改为将总收入按民主评定的等级分配。1951 年 3 月，达县人民政府决定，将达县川剧研究社改为“达县川剧改进社”。由县文化馆主任段燕轻兼任社长、李崇瑜任副社长。同年 11 月，改进社赴南充参加首届川北行署区文代会，演出了自编历史剧《大名府》。社长陆奎光创作的反映抗美援朝的现代川剧《鸭绿江上》、《冤仇海样深》获奖。1953 年 4 月，达县川剧改进社改建为“达县川剧团”，刘学智任团长、杨世才任副团长。8 月，政府将火神庙建成川剧场。1958 年 3 月，达县川剧团改建为“达县专区川剧团”，马贵刚任团长，刘玉书、柏令熊、周利华任副团长。经济体制由原来自负盈亏集体所有制改为全民所有制。1969 年 11 月改名为“达县地区川剧团革命委员会”，军代表龚明华任主任、戴元春任副主任。1971 年又改名为“达县地区毛泽东文艺思想宣传队川剧队”，隶属文艺宣传大队部。由大队长余瑞祥兼任川剧队队长，龙维友任副队长，胡永忠任指导员。1972 年 12 月改为“达县地区川剧团”。先后有胡永忠、王世安任指导员、党支部书记，王世安、马贵刚任正团长，龙维友、张文志、文先贵、徐金梅任副团长。

剧团艺术部门完备，脚色行当齐全，须生有被誉为“活关公”的玉麒麟（廖盛奎），小生有赖祥林、刘玉书，花脸有唐震川，旦脚有徐慧民（男）、董舫卿、周丽华，琴师有陈大毛（陈震权）以及后起之秀文先贵（丑）、张明纯（须生）等。1965 年西南四省戏剧观摩会演时，张文志、罗立容、曾宪元、胡嘉芝等七人，参加四川省赴京汇报演出团在中南海怀仁堂演出了现代剧《管得宽》。1981 年，排演汪隆重创作的《点状元》，由文先贵导演。该剧获 1980 年—1981 年全国优秀剧目创作奖。

自贡市川剧团　　前身系中华人民共和国成立初期的艺锋剧社，1950 年改为自贡市川剧实验改进社，后与该市大安区川剧团合并组成自贡市川剧院。1974 年改名自贡市川剧团。全团一百三十人，有主要演员龚建章、曾怀德、黄邦第、杨先才、刘新如、王守一、余从厚、段蔚和剧作家魏明伦。建团三十多年来，演出剧目三百余出。保留剧目有《黄金印》、《百花公主》、《卧薪尝胆》、《易胆大》、《四姑娘》等。1980 年至 1981 年，历史传奇剧《易胆大》和现代戏《四姑娘》获文化部优秀剧目创作奖。1981 年现代戏《四姑娘》参加了文化部在北京举办的“全国戏曲现代戏观摩演出”获优秀演出奖。峨嵋电影制片厂以《易胆大》为题材，拍摄了故事片《梨园传奇》。

渡口市京剧团　　1974 年 4 月，渡口市文艺宣传队成立京剧筹备小组，后组成京剧队，队长沈福娅，副队长李世鹏，编制二十三人，排演了《红灯记》片断。1975 年 10 月，四川省“五·七”艺校京剧班毕业生八十人分配到渡口，同年十一月渡口京剧团正式成立。1980 年，原雅安京剧团调渡口，并入渡口市京剧团。全团编制一百九十人。党支部书记王友顺，

副书记兼团长雷永存，副团长刘光练、孙继秋、范世银，副书记沈福娅。孙盛辅任艺术顾问兼艺委会主任，吕惠春任艺术指导兼艺委会副主任。主要演员有李慧桐、张鹤、王鸿春、范少康、何淑祥等。演出剧目有《胭脂》、《宏碧缘》、《杨八姐智取金刀》、《徐九经升官记》等大戏和一批传统折子戏。

内江地区京剧团　1978年由原“内江专区京剧团”更名而来。前身系四川茂县专区文艺工作队、茂县军分区文艺工作队、茂县专署师资训练班及茂县凤仪镇工商联和茂县专区机关干部中京剧爱好者组成的“机关业余京剧社”。1951年6月初建，后改名“阿坝藏族自治州文工团机关业余京剧社”。1955年5月并入阿坝藏族自治州文工团，编为京剧二队。同年10月组建为“和平京剧团”。1957年12月，改建为“阿坝藏族自治州京剧团”。1960年11月，调绵阳，改为“绵阳专区京剧团”。1961年5月，调康定，改为“甘孜藏族自治州京剧团”。1963年7月，调内江改为“内江专区京剧团”。1978年更名“内江地区京剧团”。

1958年7月建党支部，正、副书记先后有：王玉堂、陈加兆、齐兵、杜有荣、魏昌灼、刘正辉等。正、副团长先后有：赵尚廉、张汉英、李亦闵、周宗彦、黄祖庆、王玉堂、陈加兆、王忠、齐兵、李菊盛、杜有荣、魏昌灼、刘正辉、刘德成、孙瑞春、徐龙、袁忠富等。编剧先后有：李鸿雁、黄敬一、吴懋弟、李裕民、叶英、吕松樵、李亦闵等。导演先后有：高雄、张铭武、李鸿雁、李裕民、刘慧枫、李菊盛、李宗汉、何德才、徐龙、刘国柱等。鼓师先后有：杨秀峰、戴宝荣、林绍祺、吕子孔、张福鸣、何开雄等，主要演员有：高雄（净）、王学思（生）、张金花（旦）、杨红玉（旦）、李鸿雁（生）、周宗彦（生）、项星珍（生）、徐正莲（生）、何有礼（生）、梁安太（丑）、俞曦（旦）、潘英（旦）、李菊盛（净、丑）、李裕民（丑）、陈伯英（生）、贺美玲（旦）、葛彩兰（旦）、刘慧枫（生）、李世俊（净）、李世坤（旦）、赵秀娟（旦）、刘宝华（旦）、唐福广（生）、何慧春（生）、王伴秋（旦）、冯士奎（净）、蒋国括（生）、党育（旦）、吴艳霞（旦）、谢应甦（旦）、罗秀影（旦）等。代表剧目：《雏凤凌空》、《秦香莲》、《春草闯堂》、《九江口》、《樊梨花》、《龙凤帕》、《八一风暴》、《兵临城下》、《烽火桥头》、《霓虹灯下的哨兵》、《苗岭风雷》、《铁流战士》、《文成公主》等。

南充市京剧团　1978年由原“南充京剧团”更名而来。该团前身是1951年7月1日成立的川北行署文工团京剧二队。1952年5月1日成立“川北大众剧社”，由川北行署文管处领导。社长李荣华，指导员厉音。1952年9月，川北行署撤销，由南充专署领导，遂改为南充专区大众剧社。1954年4月19日，改为“南充京剧团”，团长系市委宣传部长刘启明兼任，副团长施子建。以后先后由辛运和、王炳炎任团长。施子建、周帼英、程保民、张禁瑜任副团长。1966年“文化大革命”开始，剧团陷于瘫痪。1971年12月南充市撤销了京剧团、曲剧团、木偶灯影剧团、曲艺队，成立了“南充市毛泽东思想文艺宣传队”，分设京剧队、歌舞、曲剧队。1978年5月26日市委决定撤销“南充市毛泽东思想文艺宣传队”，恢复

南充市京剧团。该团演员阵容整齐、剧目丰富。上演的主要剧目有《闹天宫》、《花木兰》和现代戏《红岩》、《蝶恋花》、《王若飞在狱中》等。

自贡市曲艺剧团　1979年由自贡市曲艺队更名而来。1951年1月,由自贡文化馆组织"自贡地区民间艺人学习班",在此基础上于1953年1月成立"自贡市曲艺书场"。1957年改为"自贡市曲艺队",1979年更名为"自贡市曲艺团"。

建队、建团以来,先后有周泽启、陈淑芳、杨金华、严西秀担任队、团长。主要演员有周泽启、李政治、尹秋云、徐影、崔之瑶、陈云霞、汤碧清、黄蕴刚、李成良、刘选清、程丽华等。主要乐队人员有曾雨成、胡子成、甘树成、何友方、王崇德、曾德元、杨绍清等。主要编剧创作人员有吴志成、甘树成、严西秀、王明心等。剧团改编创作大型曲剧《新陪嫁》、《丁佑君》、《刘胡兰》、《小二黑结婚》、《珍珠塔》、《阿绣》、《画皮》、《孟姜女》、《打猪草》、《枫叶红了的时候》、《野鸭滩》、《梁山伯与祝英台》、《甜蜜的事业》、《萝卜园》、《玉堂春》、《王老虎抢亲》、《谎祸》、《麻辣烫》、《阿混新传》、《洞房为谁开》、《国际护照》、《1234567》等获得广大观众的赞赏。其中《梁山伯与祝英台》在一个剧场连续满座四十五场;《清风亭》由四川电视台录放,并为四川省曲剧座谈会演出;通俗音乐喜剧《1234567》在市二届艺术节上获创作、演出双优奖。

1982年12月"四川省曲剧座谈会"在自贡市举行,自贡市曲艺剧团代表在会上宣读了《曲艺杂谈》、《在曲牌基础上出新》两篇学术论文。剧团先后有十余人被吸收为全国曲协、省曲协、省剧协会员。

广汉县剧团　1979年由温江专区汉剧团和都江人民艺术剧院汉剧团,衍变而来。1950年滞流于广汉县境内的"陕班"艺人,组成自负盈亏集体所有的"永裕剧团"。同年为广汉县文教科接管并与"广汉县工农川剧团"合并,改名为"广汉县群众川剧团"。次年,调往彭县,与"彭县学习剧团"合并,改称"彭县川剧团"。1956年四川省文化事业管理局委托温江地区文教局筹组汉剧团,于是彭县川剧团中的汉剧艺人和部分学生以及流散在省内各地的汉剧艺人逐渐归队,并于1958年冬,正式成立国营"温江专区汉剧团"。1960年温江地区成立"都江人民艺术剧院汉剧团"。1962年,因缩减国营体制,汉剧团改为集体所有制。1966年6月随着"都江人民艺术剧院"解体,剧团陷于瘫痪。1972年温江地区革命委员会将原地区川剧团、汉剧团合并为"温江地区剧团",下属川剧、京剧两个组,于是汉剧艺人学习和演出京剧,1973年又复称"温江专区汉剧团",体制为国营。1979年9月,温江地区决定,汉剧团划归广汉县,更名为"广汉县剧团"。

广汉县剧团主要演唱汉剧和"汉调桄桄"。汉剧又名"汉调二簧"、"陕二簧"。流行于陕西省安康、汉中、西安、咸阳、大荔、南郑、户县等地。汉调桄桄是流行于陕西南部秦岭巴山之间的汉中盆地,属梆子腔系。因伴奏的梆子乐器发出桄桄之声故名"汉调桄桄"。又因其为秦腔派别,所以亦称"南路秦腔"、"陕南梆子"。明末清初,陕班艺人纷纷组班来川,活动

于汉州及附近县、乡。中华人民共和国成立后，人民政府将流散的汉剧艺人组织起来，逐渐衍变为演唱汉剧、汉调桄桄以及眉户调的专业剧团。汉剧的演唱有甜音、苦音之分。汉调桄桄的花脸讲究"降音"(行腔时把嗓音放开、适度时节制)。旦脚唱法为"高八度"。假音和真音互转(艺人称"老少配")。以刘九强(净)、李天文(生)、岳易凤(旦)和周泗红(小生、正生)等最有代表性。

广汉县剧团演出剧目十分丰富。主要剧目有《征北海》、《渭水河》、《武采桑》、《文昭关》、《单刀会》、《收姜维》、《射白鹿》、《受禅台》、《击鼓骂曹》、《罗成修本》、《南阳关》、《定军山》、《法门寺》、《二度梅》、《牧虎关》、《寇准背靴》、《卖画拍门》、《杀狗惊妻》、《走南阳》、《钉缸》以及京剧《红灯记》、《杜鹃山》等。眉户剧《走南阳》还获得教师奖、演员奖、音乐奖。

凉山彝族自治州京剧团　1979年由原西昌专区京剧团改名而成。前身是中国人民解放军一八四师政治部文工队第三区队。这个区队以军区文工团三团(京剧)调来八人作骨干，吸收了当地业余平剧社四十余名业余爱好者组成。主要任务是为部队及群众演出，并配合一区队演出歌舞、话剧以及在街头进行清匪反霸等政治宣传活动。若排演大型京剧则由一区队的歌舞演员进行配合。1953年又从外地吸收了部队演员，经师部批准又于次年招收了四十名学员随团学艺，增强了演出实力。1954年，全队集体转业，交由西康省西昌专署文教科接管，更名为"西康省文化处文工三队西昌分队"。西康省与四川省合省后，又更名为"西昌专区京剧团"。此间，先后由外地聘请了数十名演员，有蒋福奎、隗慧虎、严福德、张修路、谢玉芳等，使演出质量得以提高。于1954年参加中央慰问团慰问中国人民解放军。1955年赴昭觉参加西昌地区庆贺团，祝贺凉山彝族自治州第一届人民代表大会的胜利召开，为兄弟民族进行慰问演出。1956年参加全国人民慰问团赴盐源、木里慰问藏族同胞及驻军。1957年至1966年间，除在本区各县演出外，并到成、渝及云南下关、大理、丽江等地巡回演出。

"文化大革命"后期，专区京剧团、川剧团、文工团合并为西昌地区革命委员会毛泽东思想宣传队，京剧团人员大部分被分配其他单位。1973年后，恢复了京剧团建制，但因人员及物力不足，演出场次较少，1976年陆续添置部分服装道具、又招收了十多名学员，才能支撑演出。1978年，西昌与凉山州合并，剧团更名为"凉山彝族自治州京剧团"。

凉山彝族自治州川剧团　前身系中华人民共和国成立初期的西昌川剧艺人学习改进会。1952年组成西昌川剧队，以后数度更名。1978年，西昌与凉山彝族自治州合并，剧团改现名。主要演员有史玉权、刘群容、杨又村、洪志勉、魏远林、胡清明、李世福等。1972年剧团创演了中型现代川剧《一根银针》，参加四川省文艺调演。

永川地区川剧团　1981年由原江津专区川剧团改名而来。以原江津专区1958年举办的第三期川剧演员训练班的部分老师和学员为主体，于1959年2月成立江津专区川剧团。团长由江津专区文教局局长何伟兼任，副团长王国祥。"文化大革命"期间曾撤销建

制，1972年恢复。1981年，经国务院批准，原江津地区改名为永川地区，该团随之改名为永川地区川剧团。建团后，还有费立清、祝明达、陈祖明担任过团的领导工作。

建团时共约四十人，主要业务人员有祝明达（正生）、王淑芳（旦）、谢吉臣（净）、宋怀清、卜献松、邹友生、汪述生（小生）、曾玉清（丑），音乐刘德华（鼓师）、苏全勇（琴师、编曲）、周君甫（唱腔教师），编导徐公堤、陈光荣、余轶凡等。以演出《刘胡兰》、《两个女红军》、《陈大娘访亲》等现代戏为主。二十多年来，演出、创作、改编、移植的现代戏近百个。1960年春，该团被列入四川省"五专区"赴京演出团体之一，抓住集中排练的时机，四个月时间，即排出了《刘文学》、《余栋臣》、《钓鱼城》、《夺会计》、《商鞅》等现代和古代题材的剧目。1966年前演出的《春红几江花》、《老当益壮》、《上门》、《甩包袱》、《夺盐》等剧目参加地区调演，均获得奖励。1974年创作演出的《迎风展翅》，被推荐参加四川省专业戏曲调演。1977年移植演出了《园丁之歌》，音乐、唱腔有所革新，全剧曲谱也为一些剧团采用。1981年创作演出的《金银坡》，获地区调演的创作、演出一等奖。在成都、资阳等地演出。受到欢迎。剧团也注意了传统剧目的排练演出工作。加工排练的《赵氏孤儿》、《碎镯记》、《阿绣》、《乾坤鞘》等，已成为多年的保留剧目。《赵氏孤儿》一剧的选场为成都太空音响中心录制磁带，出版发行。多年来，该团在常年深入农村、工矿、部队演出的同时，也注意到广泛地向生活学习。还经常邀请省、市著名艺人和专家来团教学或示范演出；不时派遣专业人员到成都、重庆、北京、上海、广州等地学习进修。

1978年，首次招收学员二十多名，由副团长费立清主持教学训练工作，在王淑芳、罗继贞、彭茂才、李道勋、李明华等老师的耐心教导下，学员勤奋努力，不到一年时间便"逼"上舞台，边学习边实践，学员中的杨明霞、刘小平、张毅刚、冯霞、周纯英等，成了初露头角的艺术苗子，为剧团发展增添了新生力量。

票社与业余剧团

张河沟玩友　川剧玩友组织。清代中叶，泸县桐兴乡张河沟张姓田连阡陌，家业殷富。因酷爱川戏，常聘请艺人在家教习，座唱川戏。至清末，因家业凋零，张家后代张三公亦由玩友转为吹鼓手，乡中红白喜事均去座唱卖钱。因家业之败，与唱戏有关，于是乡里有："张三公一声吼，张河沟的田坝就发抖"的说法。他们能唱的剧目很多，昆腔戏《财神图》，胡琴戏《盗绡》、《访普》，高腔、灯戏等则不计其数。民国九年（1920），曾在方洞乡座唱十天，每天四折，所唱剧目均写在墙壁上，有四十多个剧目。

曼亭乐　川剧玩友组织。成立于光绪三十年（1904）间，由涪陵城哥老会仁字旗的头人何松山、陈云开、秦春山、朱子舟等人成立。原涪陵"三太班"鼓师彭锡之为鼓师。成员有

朱长青、龚寿山、周海廷、曹福堂、谢朝荣、熊海清等人。其中周海廷能演各种角色，记戏也多，玩友们称他为“字纸篼”。“曼亭乐”的经费靠袍哥组织筹集。涪城各大商家也给予资助。“曼亭乐”常在涪陵城西门外曼亭茶园练习川剧座唱。凡是商家字号开张和私人红白喜事都去座唱。民国元年(1912)，为庆祝民国成立，在县衙门口座唱三天折戏，获县政府奖励银牌一面。民国八年，涪陵西门外失火，曼亭茶园遭灾，曼亭乐遂自行解散。

聚贤乐　川剧玩友组织。宣统三年(1911)涪陵城东门“厚板帮”(乌江木船公会)主席周昆山，羡慕“曼亭乐”办得有声有色，于是召集罗正东、窦春帆、魏文杰、张小池、戴恒章、易佐臣、田应平、何猪等人，组成“聚贤乐”。成立时，在涪陵泗王庙台上演戏三天，获得县政府银牌三面。常聚会于日升茶社、六安茶社，座唱川剧。民国二十年(1931)前后，连续三年大旱，聚贤乐积极参加涪陵玩友界的募捐义演。抗日战争时期，罗正东、况天盛、窦春帆合编了一个剧目《购机祝虾》，以后每年“双十节”都要座唱这个节目。“聚贤乐”成立以后，学员多批变化，负责人几经更迭，有周昆山、胡俊臣、沈晓峰、蒋巨元、喻道明等。1950年自行解散。

进化社　川剧票社，由同志军旅长胡檀(慎斋)组织。民国三年(1914)成立于成都沟头巷。参加成员均系成都各界玩友。主要成员有须生贾培之(手工业者)、曹益三(工人)、芮炳章(小食店老板)、李华琴(杂货帮商人)、刘怡情(教师)、蓝九垓(书画家)、傅泽田(鸦片烟馆老板)，场面黄鉴中(律师)，小生仓泽之(郫县地主)，花脸王小庆(世称“大少爷”)、张良弼(灌县帮闲)，还有小丑巫新之、沈树堂，须生代花脸张克成，花脸姚相贤，旦脚浣花仙、桐花凤、海棠仙、游幼琼、李玉书、韩玉书等。赵恕安等人编写剧本，聘请职业艺人柯飞燕(又名古玉珂，唱老旦)担任教师。无论男女角色均由柯飞燕教授，学习时间，一切费用均由胡檀承担。演出期间照月薪制按月给薪。同时，为改变戏班和艺人的地位，称演员为艺员。该社培养出许多优秀人材，如浣花仙、贾培之、张克成、桐花凤、姚相贤等。他们创造性地发展了胡琴腔，树立了优良的艺术作风，创编了《周幽传》(高腔七本)、《埙篪变》(高腔四本)、《擒花斩花》等许多剧本。并油印了传统和新编的剧本约四十种。进化社于民国四年在中新街锦新舞台公演。两个月后即告解体。

颐乐会　川剧玩友组织，民国三年(1914)由绵阳县丰谷井玩友组建。召集人毛仲英，活动地点在丰谷井余贤村茶社。成员有曹杰、左伯康、郑子坤、梁云涛等十余人。因梁云涛《八件衣》唱得好，人称“梁八件”；郑子坤《阳河堂》唱得好，人称“郑阳河”。民国三十年，该会集资在丰谷镇修建了草木结构的“丰乐戏院”，并演出川戏数场答谢丰谷镇出资的各界人士，中华人民共和国成立初期，该会自行解散。

北星音乐社　川剧玩友组织。该社系岳池县城关“友联票社”下属的北城的玩友组织。负责人唐廷脚。主要成员有刁明合、曾海山、罗兴仕、萧永恒、杨明全(中共地下党员)、戴显层等，常在岳池北门的“北星茶社”座唱川剧。解散时间不详。

丝竹轩　川剧玩友组织，由唐子初、邓玉阶于民国四年(1915)在岳池县城发起创建。主要成员有唐子初、邓玉阶、周造之、曾善才等十多人。经常在岳池南街几家茶馆座唱川剧和扬琴。解散时间不详。

清雅堂　川剧玩友组织。民国八年(1919)，成立于灌县大观街尚志楼。鼓师王瑞成为与玩友社“石竹堂”相抗，借助于灌县袍哥头子刁青云势力，邀集喜唱高腔的玩友而成立。主要成员有王瑞成(小鼓)、胡子渊(胡康康，小锣)、陈元通(二鼓)、萧丕成(大锣)、王栋烈(王瑞成弟)、杨成福(大钹，绰号召把子)、郝大鑫(琴师)等。演员有：何翕如、张仿松、吕仿成、蒋殿斧、何元汉、任子元、杨思安、谢明渊、张建高、万俊字、冯笑涛、吴丹子等。

清雅堂在艺术上要求严谨，不唱“瞎子戏”(不通情理的戏)和低级趣味的戏。凡演唱的唱本，都要经过王瑞成逐句修改，誊写保存。每个演员必须衣冠整洁，演奏姿势正确，自然、大方。除要求有娴熟的基本功外，还要求在演奏时能根据剧情的需要有所创新。

清雅堂只唱高腔，不唱胡琴，与“石竹堂”在声腔上相互对立。由于清雅堂以研习高腔为主，两家彼此争雄，客观上起到了推动两种声腔艺术的作用。解散时间不详。

升平社与瑞龙吟　川剧玩友组织。泸县方洞乡屈恒升，酷爱川剧，娴熟乐台，家中常延清客座唱。民国十年(1921)左右，因其子屈毅夫，也酷爱川剧，能演红生，并精通场面。而于京戏，亦可登台献演。因此，在方洞场上成立俱乐部，命名升平社，屈毅夫自任社长。并延请教师教授川剧。如鼓师邓太兴、邓焕廷等，所教之戏有：《汉贞烈》、《铁冠图》、《南华堂》、《龙凤剑》、《琵琶记》、《红梅记》等。

“升平社”解体后，由屈伯奇组织成立“群力音乐社”。“群力音乐社”为时不久，恰值泸县清江场新建戏园。便由屈毅夫之弟屈拙夫成立“瑞龙吟”俱乐部，自任社长。除聘请杨宗昆为坐堂鼓师外，经常是行家云集，时而演出折子戏，时而又在他家中座唱或演出。演唱的剧本也经其弟屈敏工修订，并请人用毛笔抄写在宣纸上，装订成册。

停云社　川剧玩友组织。民国十二年(1923)以自流井玩友名鼓师杨敏庵为首，在湖广庙坎下“从善会”(袍哥组织)“丰亨茶社”内组成“停云社”。该社系自贡人数较多，持续时间较久的玩友社。因停云社与钧天茶园近在咫尺，钧天茶园也演川剧。其演员常到停云社来参加川剧座唱。因此，“停云社”内吹弹锣鼓齐备，人称“帮打扯唱，样样出群”。成都、重庆、川北、川南的玩友、名票，凡来自流井者，“停云社”必座唱交流，热情接待。旦脚唐金莲、刘三凤、浣花仙也在停云社座唱。停云社的知名玩友有杨少华、蔡国卿(外号蔡阳告)、王月波(外号王和番)、温星斗(外号温教子)、张永年(鼓师)以及自贡市“黄氏兄弟”等等。本地绅商，邻县玩友，也前来参加活动。停云社还成立了自流井、贡井、大坟堡三地的分社，黄巨良被选为业务上的负责人。该社直到解放前夕才停止活动。

和声俱乐部　川剧玩友组织，成立于富顺县怀德镇。原属外地人范朗清所教，二十年代，泸州河名鼓师陈九和返回乡里，曾亲授司鼓技艺。至三十年代，该俱乐部的活动盛极

一时。原班场面是姜子云、彭志新、胡志渊、尹利才。琴师关松云。演员有姜子华、巫子常、武又星、武俊林、郑秀文、黄玉林、田子兰,和来自外地的周子荣、蓝志昌、詹友林、魏世贵等。俱乐部系"资阳河",又有陈九和的传授,使场面能打〔加官〕、〔小四面〕、〔木聊子〕、〔鼍〕、〔三穿花〕五种排鼓,能昆曲(吹打唱同时进行)〔喜庆元宵〕、〔和番〕、〔大红袍〕、〔逼霸〕等。经常座唱的剧目有:《金山寺》、《夜探杀宫》、《琵琶记》、《红梅阁》、《偷诗》、《戏仪》、《抢伞》、《过山》、《辞官和番》、《赐马斩坡》、《打神》、《情探》等高腔戏;《仙姬送子》、《盗红绡》、《访普》、《古城会》、《一品忠》、《别姬逼霸》、《访白》、《访黑》等胡琴戏;《打雁》、《杀狗》、《失岱州》等弹戏。曾多次与各地俱乐部同台对唱。解散时间不详。

大同俱乐部(富顺)　川剧玩友组织。富顺县赵化镇最早之俱乐部为"谷音社"。社长、鼓师贾鸿勋。成员有武安居弟兄,邹治安、邹贵林、唐锡匠等。后改为"谷音改进社",社长易志高。由外地鼓师尚沛霖、刘子良到此任教。抗战时改名"大同俱乐部",社长谢国璋,本地鼓师兰志昌座堂。打唱人员有张德、张俊天、徐茂宽、廖思沛、孙罗汉、贾绪光等。民国三十七年(1948),资阳河名鼓师李世仁曾到此任教,所唱剧目为生脚、花脸戏。1950年,该社自行解散。

娱闲社　川剧票社。由成都市商会会长王斐然,秘书李献廷等于民国十九年(1930)组建的川剧玩友票社。社长王斐然。票社常以总府街市商会后院露天戏台及走廊作演出场所。该社联络面宽,社会影响较大,票友的艺术水平也较高,大多数都有自备的靴包,部分人还自备有盔冠袍褶。其主要人员有张志清(至庆斋主)、萧习之(习之君)、江屏舟(回族、舟楫君)、沈叔昭(野鸭君)、麦爵五、汤述之以及男(旦)脚"三苑":文苑君(马文楚)、艺苑君(熊江湄)、瀚苑君(孙平一),女票友慧卿、仲卿(王学君)等。擅演剧目有《风筝误》、《三难新郎》、《情探》、《断桥》、《三击掌》、《醉写黑蛮书》、《柴市节》、《跪门吃草》、《做文章》、《盘宫》、《淮河营》、《刁窗投江》、《双官诰》、《单刀赴会》、《三闯碧游宫》、《三击掌》、《江油关》等。场面有司鼓胡斐然、李华琴、江沁泉;琴师白岸清、马虞书(回族)、沈青云、江沁泉;打击乐李用宾、陈达三(钹)、严吟雪(大锣)、罗绍明(堂鼓)。

民国二十八年抗战初期,因成都累遭空袭,社友疏散到四乡,暂时停止活动。四十年代初,复重整旗鼓,并增选萧寿眉、张志清为副社长。常演出于监道街萧公馆。民国三十二年银联票社成立,娱闲社全部衣箱交与银联票社,部分票友亦加入"银联",娱闲社停止了活动。

大同俱乐部(广安)　川剧票社,成立于民国十七年(1928),活动地点设在广安县代市镇鼓楼茶社内。主持人:萧远应。主要成员有:傅学礼、王康、陈世模、何伯鱼、刘卓林、陈青云、袁代青等。演唱剧目十分广泛,昆、高、胡、弹、灯、各项川剧都能演唱。主要演出剧目有《抢伞》、《闯寨》、《戏仪》、《张杰奔夜》、《下烛影》等。广安解放前夕,自行解散。

己巳票社　京剧票房。该社于民国十八年(1929・己巳年)春,在成都智育电影院

(今红旗剧场)正式成立。该社由原京剧票社“力社”分裂而成,成员多系政界人士。名誉社长乔仲祥,社长张志清(国民党成都市参议员,擅演老生)。鼓师:张执中(兼演老生)、白岸青;琴师:邓干臣、吴怡之;主要成员:罗孝可、邓印堂(花想容之夫)、裴惕生(老生)、黄莘牧(老生)、何欣初(谭派老生)、李仁甫(老旦)、陆仲和(小生)、黄湘群(女、青衣)、刘弗臣(黑头)、罗国良(龙江客、花脸),后该社吸收不少青年社员。中国胡琴圣手陈彦衡于民国二十一年携全家来蓉后,与其子陈富年(小生、青衣)曾参加票社的活动。该社成立周年时曾彩排演出《四郎探母》、《空城计》、《乌龙院》、《御果园》、《定军山》等。“己巳”票社曾多次参加名角名票大会串演出,及为抗日战争进行募捐、宣传。解体时间不详。

星六晚会　京剧票房。民国十八年(1929)成立于成都。社长杨俪阁(老生)曾受陈彦衡指点,学习京剧谭派唱腔。主要社员有:于福生(名医、老生)、刘素娥(青衣)、聂鹤秋(老生)、陈虎岩(小丑兼彩旦)、周太全(老生)、周小和(老生)、李瑞如(女,青衣)、雷次茜(青衣)、紫子清(人称紫大锣)、刘极品。解体时间不详。

言乐票社　京剧票社。该社社名系名票陈富年所取,因言菊明在北京做票友时,所在票社即名言乐。陈富年与言菊朋交好,故该社以“言乐”为名。陈富年任票社艺术指导。社长:萧寿眉(原大川银行经理),副社长:吴树宜、唐惠明。琴师刘民封,鼓师熊德煊。社员:刘绪民、杨光斗、朱光斗,聂松龄(老生)、滑执中(小生)、刘济宽(老旦)、欧福京、廖士烈、吴瑞宜、朱思维、乔仲祥、颜震(青衣、花旦)、崔文瑜、郑厉如等。该社社员多,行当齐全,胡琴,场面也强,演出水平高,为票社中的后起之秀,民国三十四年(1945)三月十五日,“言乐”票社应邀与“星六晚会”为募集平民托儿所基金举行平剧大公演。

白沙业余川剧促进社　川剧票社,于民国二十年(1931)在合江白沙镇组建。当时,驻白沙镇的“十五补训处”很多人都是周恩来安排来的文艺界人士。“业余川剧促进社”就是在这些进步人士的鼓动下建成的。“促进社”常同“十五补训处”的艺术家们同台演出。所演的川剧,大都经过润色、整理,在艺术方面起到了促进作用。对进步思想的传播,进步力量的壮大,也起到了促进作用。

金声社　京剧票房,民国二十四年(1935)二月在奉节县成立。樊培基任社长,其一家八弟兄为该社的主要成员。老大樊培基对京剧音乐、唱腔较有造诣;老二樊培帮善吹、打、拉、唱;老三樊仲安不仅是鼓师、琴师、导演和生、旦脚,后来继任社长;老四樊培思,在北京读大学时,常参加票戏,每逢寒、暑假从北京带戏回乡,他是金声社的重要组织者和艺术传播者。抗战期间,避难入川到奉节的票友,参加金声社的,更是空前活跃。该社以鲍超新公馆戏台为活动中心,逢节假日演出。民国二十七年九月,金声社与大同川剧俱乐部合并,成立由四川夔巫师管区管辖的夔巫京剧团。师管区第二团团长黄继宇兼任团长,樊仲安作艺术指导。该团除在本县售票演出,还到师管区所辖的巫山、巫溪、云阳和开县等地巡回演出。抗战胜利后,随师管区撤销而解散。解放后即恢复金声社。

群贤俱乐部 川剧票社，民国二十五年(1936)，仪陇县城码头以捐款形式筹组的。负责人张宣良，成员有：刘永松、李四伍、宠绳一、张汉卿、陈金书(司鼓)、唐明阶、方安平、罗存忠。成员中有的是川剧艺人，有的是玩友、有的是学唱川剧的学徒。俱乐部的活动主要是逢年过节或为"红白喜事"的人家雇请演戏。民国三十七年再次从成都添制了一批服装道具，充实了"群贤俱乐部"的演出设备。活动到1949年10月，其全部道具交给了人民剧团。

友声音乐社 川剧玩友组织。民国二十七年(1938)，绵阳哥老会五九社从成都邀来名玩友鼓馥初(张吉珊，又名清河君)，并把神仙街品泉茶社交给彭经营，随即在茶社成立了以彭为首的"友声音乐社"。成员有刘廷湘、樊质彬、徐国清、董友融、王重龙、杨全生、彭煜之等二十余人。民国二十九年，玩友社迁至大西街"清康茶社"。民国三十四年，抗日战争胜利后，彭馥初举家迁回成都青石桥，"友声"召集人改为周培之。中华人民共和国成立后，该社自行解散。

天有社 川剧票社。荣县华英中学尹耕辛、尹位思、祁哲祥、胡略等人均爱好川剧。于民国二十八年(1939)起，将学生中能打小锣鼓(闹年鼓)的组成"川剧组"，属于"学生自治会文体股"领导。成立初，曾请"齐民乐"玩友社教师赵文俊在每天午后教锣鼓两小时。民国二十九年以后，正式请叶炳臣任教，由"围鼓"逐渐到"票演"，除演出传统戏外，还在民国二十九年"荣县各界庆祝元旦大会"上演出了自编的以抗日为题材的时装大幕川戏《武胜千秋》。此剧又于民国三十一年冬为冯玉祥将军来荣县募资抗日义演数场。"天有社"社员以华英中学师生为基础，吸收社会上知识分子和自贡的黄启龄、陈源初，五通桥的杨培之、胡义臣，洪雅的陈尧生等人参加，常对川剧剧本和吹、打、拉、唱进行研究，使坐唱和票演都有较高的水平。每逢城乡盛大节日，都要票演几场。1950年后，该社自行解散。

东风剧社 四川大学业余川剧组织。民国二十九年(1940)春，经校长程天放首肯，成立于峨眉山报国寺学校疏散期的校本部。由该校温江、崇庆两县学生在川剧艺人康子林、贾培之等人的艺术薰陶和"繁荣川剧，川人有责"的思想影响下发起组建，剧社以"寓爱国主义于川剧艺术；研究传统剧目；探索川剧改良"为宗旨，由学生王政、周潮宗、余家塾、黄炳元、胡仲坚等任理事。

同年八月校庆时，剧社针对抗日时势，公演了《三尽忠》、《马嵬坡》、《抢伞》、《花子骂相》、《樊馆借头》等折子戏。剧社同学常利用节假日赴近县夹江，向疏散于该处的川剧生脚演员陈淡然等求教，或聆听该县川剧玩友坐唱，交流改良川剧心得。剧社还创作了以反封建为主旨的近代题材川剧《进士魂》。民国三十一年夏，因川大迁回成都，剧社负责人纷纷毕业离校，后继乏人而解体。

成都银联票社 川剧、京剧玩友组织。川剧队成立于民国三十二年(1943)，以银行、银号、钱庄、国家银行、工商局等六十余号同业公会及原娱闲社部分票友组成。名誉会长赵

丕休(同业公会理事长),社长萧寿眉(大川银行经理),秘书石蕴珊(华庆丰银行总务主任)。票社主要演员有萧寿眉、闵仲康(中孚公司经理)、白敦仁(中学教师)、萧鸿举(西服业)、周叔彭(中央银行营业课主任)、陈启荪(中行银行检查课主任)、李严(济康银行总务主任)、范克畅(店员)、岳宗穆(永利银行经理)、徐子仪(刺绣业)和余铁凡、胡登云、吕启明、沈慕根、龙泰云、李希枢(男旦)、何律声(男旦)、杨守铭(男旦),以及女票友钟次凤、杨冰如等。常演剧目有《白云楼》、《别宫出征》、《杀惜》、《柴市节》、《辞朝挑袍》、《斩经堂》、《古城会》、《铡侄》、《三娘教子》、《盗白旄》、《情深》、《访友》、《酒楼晒衣》、《北邙山》、《挑帘》、《江油关》、《三祭江》、《斩黄袍》等戏。

场面有司鼓江沁泉、萧习之等;琴师苏炳章、杨明星等;打击乐曹志林、徐子仪、陈沛霖、周家荣、陈达三、秦福生等。另有衣箱管理、女角上妆、勾脸谱、检场人员多人。

银联票社每周星期二、五晚上座唱或排练,每月常常公演两次。有时邀请周慕莲、筱桐凤(阳友鹤)、紫莲等名演员同台演出。如遇赈灾或年终施米济贫时,由票社先内后外募化义演。票社平常开支,由各行、号会费中提取作基金。演出不售票,印有小戏报、附印入场券在报上。票友一般自备盔帽、戏装,另需戏装及旦脚妆头则向人租用。

银联票社前后活动时间长达七年之久,1949年自行解散。

中原票社　京剧票房,民国三十二年(1943)冬成立于宜宾中原纸厂(现长江纸厂)。该社由厂区京剧票友聚会兴起,中华人民共和国成立后由厂工会具体组织活动。先后成员有吴文静(女,老生)、朱遵会(女,旦)、朱遵权(生)、李坤如(生)、吴耀宁(小生)、吴文潼(丑、净)和场面傅志忠、邓泽普等四十余人。他们除假节日在厂内活动外,有时也赴市郊各兄弟厂矿或场镇演出,擅演剧目有《女起解》、《汾河湾》、《宇宙锋》、《捉放曹》、《二进宫》、《凤还巢》、《四郎探母》、《四进士》等。1966年解散,其演唱活动长达二十多年。

八谐堂　川剧玩友组织,是由富顺县仁字袍哥(会门)永善会成立的玩友俱乐部。先后由鼓师曾偏颈,陈姓鼓师教习。名鼓师潘联三坐堂,后又有鼓师胡联三、简瑞沾等。民国三十六年(1947)"资阳河"鼓师李世仁至富顺县任教。场面有简炳瑶、简勋瑶、吴运甫、刘光辉、阮云九。演员有张秀之、杨若愚、陈普明、胡世聪、刘成禄、陈颂平。四十年代,剧社还常邀自贡名鼓师杨敏庵、张永年、"黄氏兄弟"、潘香甫来城座唱,交流经验,切磋技艺。民国三十六年秋,"八谐堂"联合城区各俱乐部成立了规模较大的"声教俱乐部",当时的参议长简瑞沾任社长,李世仁是座堂鼓师。

卧云俱乐部　川剧玩友组织。四十年代,富顺县牛佛镇玩友组织"明圣堂"、"韵沾堂"、"卧云堂"、"庭云堂"等,联合组成"卧云俱乐部"。该俱乐部最早的鼓师张廷伯,继由喻香圃座堂司鼓,打唱人员有余绍成、谭发明、廖常熙、宋海元、唐述文、张世泰、周绍云、曾文俊、张志诚、张伯平等。自贡名鼓师张永年、"黄氏兄弟"、严子怀、张蜀雍等也常来牛佛镇座唱。中华人民共和国成立后,俱乐部解体。其中喻香圃、唐述文、宋海元等参加了富顺县川

剧团。

血花剧社　京剧票房。由国民党中央陆军军官学校训导处主管。“血花”，意为先烈之血，革命之花。下分京剧与话剧两部分。京剧社于民国三十五年(1946)成立。社长：高伯功。具体负责人：朱骏生(亦系“星六”票社成员)。艺术指导：陈富年。社员：王哲夫、陈汉涛、张碧竹、郑厉如等。参加人：张启良(生)、龙江客(净)、滑执中(旦)、杨天林(旦)、崔文琛、周盛芳、王砚如、万里霞等。1949年，该社自行解散。

西南师范学院业余川剧队　1953年11月由喜爱川剧的教工、学生组成。学院教育工会具体承办，第一任社长是中文系古典文学教授赖以庄。川剧队在周末和假日开展活动。先是打玩友“座唱”，后添制了服装道具，又得北碚川剧团支持，遂登台献演，有时还赴城郊厂矿、乡镇及兄弟院校演出。既演传统戏，又演现代戏。生、旦、净、末、丑等行当齐全，昆、高、胡、弹、灯等声腔都唱。演员生行有林序达、黄克嘉、刘咸光、周万金、毋开智；旦行有闵瑞华、冷兰香、曾小平、王锡智、徐万殊、杨淑君、胡玉茹、郭瑞琼、陈富英、王万宝、张志能；净行有何明隆、鼓志福、周玉龙、杨少骧、刘兴明；丑行有谢荣煌、郑国栋、萧志恒、曹泽民，还有司鼓张俊平、芮联充、萧敬资、叶少清和琴师王福勤等。擅演的剧目有《柳荫记》、《鳌珠配》、《拉郎配》、《春灯谜》、《萝卜园》、《丁佑君》、《平妖记》、《空城计》、《文武打》、《南阳关》、《端午门》、《桂英打雁》、《营门斩子》、《拷红》、《三难新郎》、《秋江》、《翠香记》、《大盘山》、《骂相》、《情探》、《三跑山》、《三击掌》和自创剧目《三家福》等。该社从成立至1960年为止，每学期未间断，不仅活跃了学院的文娱生活，而且在大学生中普及川剧知识作出了一定的成绩。

长江航运管理局重庆港海员业余川剧队　1954年在重庆成立。以参加1953年全国海员文艺会演人员为基础，并从各基层单位征选一批川剧爱好者合并组成。由重庆海员俱乐部直接领导，队址设在俱乐部内。由胡少华任队长、罗云甫任副队长，下设演员、音乐、事务三组，经常在节假日进行演出。主要演员有刘成之、罗云甫、余太和、张美、张梦珊、张治中、张学文等。演出剧目有《十五贯》、《春灯谜》、《牛皋扯旨》、《琴房送灯》、《背鞭闯关》、《霸王别姬》、《桂英打雁》、《别窑》、《三跑山》等传统戏和《仇深似海》、《夺印》、《修不修》等现代戏。“文化大革命”期间，停止活动。1978年恢复活动，先后到重庆市文化宫、东风船厂、江北、九龙坡等场地多次演出。

长江航运管理局重庆港海员业余京剧队　1954年成立于重庆，系由参加1953年全国海员文艺会演人员和各基层单位京剧爱好者合并组成，全队三十余人，设正、副队长各一人，分演员、音乐两组。由重庆海员俱乐部直接领导，川江公司经理张聚宣和俱乐部主任邓原田共同资助演出设备。京剧鼓师邓贵维领导业务活动。主要演员有余启鉴、朱家爱、田明富等。演出剧目《铡美案》、《霸王别姬》、《姑嫂比剑》、《武松打店》、《三关排宴》、《柜中缘》和《四郎探母》等传统戏及《六号门》、《芦荡火种》等现代戏。1955年起，经常在俱乐部

和东风船厂等单位演出。“文化大革命”期间，还培训了一批海员子弟学校学生上演京剧《智取威虎山》，受到武汉、奉节、云阳、万县、忠县、丰都、涪陵等港口的海员观众的热烈欢迎。1977 年后恢复上演传统戏，继续开展业余活动。

成都市商业职工业余文工团　该团有京、川剧两个队。京剧队常与市劳动人民文化宫(市总工会业余职工文工团)一起活动。川剧队于 1955 年由成都市商业二局局长何植先，商业工会主席刘定军主持成立。成员包括成都市百货公司、省贸易公司、市饮食公司、新华书店、市工商局市场管理处、耀华糖果厂等商业部门的业余川剧爱好者。活动地址在成都忠烈祠南街商业职工俱乐部。先后担任队长的有：李煜白、王开泰、罗天禄、王志成等。工会干事洪传刚负责队务活动与日程安排，聘请徐子仪、曹志林、杨云华、杨治安、苏炳章、龚津儒六人为该队义务指导(亦称“顾问”)。队员中生、旦、净、末、丑、付、杂等，行当齐全。生、末有：向传德、寇维成、鄢云程、景子清、艾禄华、胡玉，小生吕光援、李光余、陈开祥、江道穆、曾质富、李德中、梅幼德(女)；净脚李浩如、王开泰、翟少成、李步文、洪树文、罗天禄；男旦李希枢、王松华，女旦俞烈华、王淑英、张正君、文莲英、曾翠明、杨德珍、杨雪清；丑脚张运煜、张明中、何植先、王华安等。鼓师：杨云华、曹志林、徐子仪、龚津儒、杨治安、刘子明；打击乐：刘兴应、李家祯、李文华、王志成、刘聚昌、李煜白、陈仲修；琴师、苏炳章、庄泽久、李培根、刘兴泰；三弦、浦继高、唐庆福；衣箱及捡场由吴长明总管，曹益三代勾脸谱。为了提高演出质量，工会与四川省川剧院二团工会联系，请来史玉权、周清植、唐剑青等老师作义务指导，分别教导旦脚步法、身段，生、净、丑表演与兵卒程式，排导了《西川图》、《御河桥》等大幕戏。有时还配合当时政治运动演出一些现代戏。较有代表性的剧目有：《奔月宫》、《掀涧》、《西川图》、《御河桥》、《迎贤店》、《意中缘》、《双拜月》、《柜中缘》、《百寿图》、《金台将》等。由于演出水平较高，先后参加市文代会，市总工会业余会演，受到职工群众好评，个别队员还被成都市川剧团、望江川剧团吸收为专业演员。1959 年部分人员并入财贸职工文工团，1960 年以后文工团撤销，即并入劳动人民文化宫，市总工会职工业余文工团川剧队。

重庆市文化宫职工业余川剧团　1977 年在重庆市文化宫成立。由陈忠恕任团长，刘乾钧、周光第任副团长。下设演员、音乐、事务组，同时建立了学习和排演制度，并聘请重庆市川剧院夏廷光、陆建培、车英等担任辅导。该团主要演员曾干、曾思林、周光第、刘宗敏、李世凤、刘乾钧、汤正林等。演出剧目有《谭记儿》、《铡美案》、《战洪州》、《阳河堂》、《五台会兄》、《张飞审瓜》、《桂英打雁》、《西关渡》、《翠香记》、《山伯访友》、《做文章》、《柜中缘》、《青梅赠钗》、《金殿审刺》、《扯符吊打》等传统戏和《白毛女》(片断)以及自编的《斗硬亲家》等现代戏。常年在文化宫露天剧场演出，并参加下厂巡回演出和业余川剧调演活动等。1981 年参加“抗洪救灾”义演，受到广大职工的欢迎，并推动了基层职工业余川剧活动的发展。1981 年，隶属重庆市工人业余艺术团。

若尔盖县红星乡业余藏戏团　成立于1978年3月8日，是若尔盖县在粉碎“四人帮”以后第一个恢复成立的民间业余藏戏剧团。全团三十多人，皆由红星乡兽防站的藏族畜牧兽医人员组成，总负责兼总编导为若尔盖·尼玛，行政兼艺术指导为纳科。实行自负盈亏，售票演出，所得收入主要用于支付演员的劳动报酬和制作服装道具。1981年至1982年10月，藏戏团由兽防站与“五·七”学校（若尔盖农民技术学校前身）两家合办。所得收入采取比例分成的办法。剧团设备较为齐全，有一定物质基础，管理方法和制度也较完善。

1978年3月8日该团演出了《霍岭大战》，轰动全县和川、甘边界。接着又编演了《卓娃桑姆》、《宁妥巴·云丹贡波》、《达岭之战》等藏戏剧目。深入若尔盖十三个乡村牧场，行程万里以上，演出近百场，观众达十多万人次。同时，还去甘肃省碌曲县的贡巴大队和迭布县的玉瓦乡等地进行了巡回演出。

1981年该团编演的《朗萨姑娘》（即《朗莎雯波》）在全省巴塘藏戏调演中获奖，并于同年10月在马尔康参加汇报演出，受到阿坝州委、州政府及有关单位的好评。

重庆市文化宫职工业余京剧队　1979年在重庆市文化宫成立。全队四十余人（后增为五十人），由吴天明任队长，下设演员、音乐两组，每年在文化宫露天剧场与川剧交叉演出二十场，下厂巡回演出十五场。主要演员有熊万福、陈燕、杨德渝、孙光敏、苏小惠、李宗如等。演出剧目《霸王别姬》、《将相和》、《玉堂春》、《战洪州》、《黄鹤楼》、《二进宫》、《铁弓缘》、《三不愿意》等传统戏和《红灯记》、《沙家浜》、《海港》（均为片断）等现代戏。1981年，该队归属市工人艺术团后，采取了培养接班人，精排优秀剧目和以老带新的演出措施，并取得了较好的成效。如京剧学习班结业演出的《白门楼》和《大登殿》两剧、新老演员同台演出的《卖水记》、《茶馆》（《铁弓缘》之一折）、《柜中缘》等剧目均受到欢迎。

壤塘县南木达乡僧侣业余藏戏团　1980年在南木达乡政府和县文化馆的支持下，桑隆寺活佛俄旺旦真承头，挑选桑隆寺的和尚四十多名为演职员组建而成。是壤塘县唯一的业余藏戏团，故对外又称壤塘县业余藏戏团。他们自己动手设计、制作服装道具。于1980年9月首次在本乡演出藏戏《智美更登》，观众达六千多人，深受观众的欢迎。剧团实行售票演出，并将所得收入和阿坝文化局所拨的经费用于添置服装道具，使藏戏团有了比较齐全的装备，提高了演出质量和演职员的积极性。

1980年10月，为了加强川、青边界群众的友好往来，藏戏团在县委、县政府、县文教局、县文化馆的支持下，邀请川、青边界的一些跳鹿舞和舞狮艺人参加，共同举办一次隆重的藏戏演出活动，观众达一万多人，受到社会各界的好评。

1981年藏戏团参加了四川省在巴塘举行的藏戏调演，获奖励，并受到县政府的表场。1982年5月10日，为庆祝县人民代表大会的召开，藏戏团前往县城演出了《智美更登》。

红原县业余藏戏团　是阿坝州业余藏戏团中设备较齐全、经济基础较雄厚的藏戏团之一。1980年在红原县委、县政府的倡导和大力支持下，以红原县安曲乡舞狮班子为基

础，由活佛古·罗周牵头，在安曲乡尕旦龙巴沟正式建团。1981 年巴塘藏戏调演后。实行了售票演出。1982 年，因总负责兼编导古·罗周等藏戏骨干调到红原县寄宿制学校，藏戏团随之设在寄宿制学校（该校后改为红原民族学校），由古·罗周、贡丘让窝负责。几年来共编排上演了《松赞干布》、《智美更登》、《格萨尔的一生》、《和气四瑞》、《牟尼赞普》等五十多个剧目，走遍了县内的乡村牧场，演出五十多场，观众达三万多人次，受到州县政府和有关单位的好评。获 1981 年四川省甘孜州巴塘藏戏调演奖。

为了提高演员素质和演出水平，藏戏团针对多数演员不识藏文的情况举办了藏文训练班进行扫盲，同时搞一些藏戏表演的基础训练。古·罗周还专程前往甘肃省夏河县的拉卜楞寺登门求艺，带回该寺的一个《松赞干布》剧本。亲自教授排练，向县委、县政府作了汇报演出，受到一致好评。1982 年剧团设在红原县民族学校后，演员全由学生担任，保持了平均每年有一个新节目上演，还经常派人去麦洼乡协助和指导藏戏团的工作。

协会、学会、研究所

研精社　“三庆会”附属研究机构。由康子林、萧楷成、唐广体、唐德彝等人发起，约民国十六年(1927)秋在成都悦来茶园成立。研精社以研究三庆会的演出、整理和创作剧本为已任。每日戏毕，老艺人同参加演出的演员一起以喝茶谈心的方式，切磋技艺。由老艺人讲评演出得失，便于第二天演出改进。同时，研精社还邀请清朝“遗老”尹昌龄和林山腴等名流担任参赞（顾问），聘请社会上知名人士讲解剧本，帮助演员体会人物，提高演出质量。

研精社的活动深得社会各界人士的关心和支持，文明戏（话剧）名演员陈优绪、白超图和川剧作家冉樵子（开先）等也常来指导。王觉吾、冉樵子、赵熙、黄吉安和部分观众还为三庆会整理和创编了许多剧本，丰富了三庆会上演剧目，如轰动一时的《红楼梦》（十本）、《武则天》（十本）、《离燕哀》、《西太后》、《刀笔误》（全剧二十场）、《龙舟会》、《情天侠》、《胭脂侠》、《咸阳楼》、《黑奴光复记》、《蒙面侠》等戏，都是当时改编和创作的。音乐方面以鼓师杨吉廷为首的音乐人员对锣鼓和曲牌的演奏、演唱也作了适当改革，以适应新剧目演出的需要。

研精社开创了川剧艺人同社会力量相结合、提高川剧艺术的新途经。民国十九年，周企何等人继承研精社精神成立“联习讲座”继续开展活动。

蜀词研究会　民国十五年(1926)由涪陵城玩友贺济方发起组织。任务是整理川剧旧本，纠正错讹别字。该会的组成人员有游华舟、贺济方（秀才）、傅雪鹤（留日生）、罗正才（秀才）、窦春帆（盐商老板）、况屏仲、何玉阶、高寿樵等。他们都是鼓师，另有一些川剧爱好

者参加，刘孝培、许家模两人任该会文书。

该会成立以后，凡是进行川剧座唱，贺济方、傅雪鹄、游华舟等人便将演唱中的问题记下，并研究后改正。然后，将整理后的剧本印成《川剧大观》出售。

民国二十年左右，涪陵连年干旱。“蜀词研究会”倡仪在禹王宫（今箱子街涪陵剧院处）举行川剧义演募捐救济灾民。该会活动八年后就自行解体了。

安岳戏曲改进会　民国二十一年(1932)通贤场李慎余（国民革命军二十三师副师长）组织玩友和爱好川剧的青年成立。经县府备案，李任会长。

“改进会”通过座唱及化妆表演，以“宣扬道德、移风易俗，灌输民众，提高建国精神”为宗旨。并办有“戏曲训练班”，专门学习、研究川剧锣鼓和昆腔、高腔曲牌。培育出的骨干有：曾祥云、费星桥、刘玉志、费文科、李曼仙、江北虎、李瑞生、任云祥、梁明智、李登高等三十余人。

民国二十二年成立“安岳县戏曲改进会总会”。全县四十八乡镇的“老郎会”（玩友）及毗邻县遂宁的三家、太平、大坡三个乡的“老郎会”，先后加入“总会”。会址由通贤场迁县城正北街药王庙。后又迁公园流莺仙馆。会员四千一百六十八人。李慎余任会长，邓蜀民、陶芷泉为副会长。

“总会”不演鬼狐戏（《情探》例外）。对传统戏，保留原情节，注入新内容。去掉水词、整饰文采。现存经修改的手抄本有《三击掌》、《鸳鸯冢》、《霸王别姬》等。并将这几出戏由胡琴改作高腔。抗日战争时期总会还新编宣传抗日及三民主义等内容的时装川剧，汇编成三册，取名《警钟》。并组织演出。

总会还着重研究川剧高腔。创新曲牌有：〔光光乍〕、〔番鼓儿〕、〔雁儿舞〕、〔辣姜汤〕、〔破子〕等。它的活动既活跃了地方文化、又为专业团体输送了人才。如任荣康任“三庆会”鼓师。刘益三任戏班琴师。毛伯骞、游建业、雷戳谷、李瑞生等调进专业文艺团体。

川剧研究社　民国三十六年(1947)春，由省立绵阳中学（中华人民共和国成立后为绵阳南山中学）高中学生建立。社长张树敏、副社长李光福，社员有范成森、张业民、孟传礼、谭世培等二十余人。宗旨是：研究川剧，弘扬国粹，陶冶道德情操。该社成立时，曾请“北方小圣人”薛义安来校传授川剧历史知识和唱腔艺术。该社每逢星期二、五课外活动时间及星期日晚在校文娱室开展活动，组织社员练打击乐，唱腔和座唱剧目。为提高演唱水平，该社经常在绵阳“小南天”茶馆与当地玩友“霓雅音乐社”联合座唱，交流剧目，切磋技艺，还曾在开学和放假时举办“送旧迎新”川剧晚会，为全校师生演出川剧。

民国三十六年夏，河南发生水灾，为赈济灾民，川研社与桂华科社联合在绵阳智育院戏院举行募捐义演三场，川剧研究社演出《马房放奎》、《南阳关》、《扫松下书》、《五台会兄》、《大佛寺》等折戏。民国三十七年，山东发生灾害，该社在智育院募捐义演一场，演出五个折戏。民国三十七年秋，该社部分社员毕业离校，加之，新任校长罗茂先对研究社的活动

不甚支持，该社遂自行解体。

坤伶联谊社 为改变女艺人受凌辱的状况和失业的威胁，在坤角演员容玉（戴雪如）、静环（曹正容）、桂蕊（廖静秋）、陈书舫、苹萍（袁家碧）倡导下，民国三十七年（1948）夏天在成都成立坤伶联谊社。静环、陈书舫任会长，容玉、桂蕊、容侠任理事。该会成员系自愿参加。主要有永乐剧院、锦屏大戏院、华瀛大舞台，悦来茶园、成都大戏院、三益公戏院的部分坤伶。会员按月交纳会费，作会员困难补助金。联谊社还对有经济困难和怀孕的坤伶给予生活补贴，帮助被开除的坤伶寻找工作等。由于"坤伶联谊会"的成立，促进了成都坤伶的团结，班主不便轻易开除坤伶，一定程度上起到了保护坤伶的作用。同时该会的建立也加强了各戏班艺人间的相互联系，促进了演出水平的提高。1949年该会自行解体。

中华全国戏曲曲艺改进协会重庆分会 简称"重庆戏改会"，是重庆市文学艺术界联合会（简称重庆文联）会员单位，受文联领导。1950年1月10日，重庆市戏曲曲艺界八百余人在一川大戏院举行重庆戏改会筹备委员会成立大会，选出张德成、厉慧良、王殿玉等二十三人为筹委，张德成为筹委会主席；1951年4月19日，重庆戏改会正式成立，选出张德成、周慕莲、厉慧良、厉慧敏、傅一心、王无恐、裴东篱、张民权、胡漱芳、陆青云、李文杰、红桥、陈慧君、赵粹艇、孙小麟等四十九人为执行委员，张德成为主席，厉慧良、厉慧敏、傅一心、王无恐、张民权为副主席。1955年因中华全国戏曲曲艺改进协会撤销，重庆分会相应撤销。

戏改会的主要任务是：在中国共产党领导下，团结、组织广大艺人，进行自我教育，在提高思想觉悟和文化水平的基础上，自觉贯彻党和政府的戏曲工作方针，政策，改革旧的剧团体制和陈规陋习，正确继承和发扬戏曲优良传统，为工农兵服务。

重庆戏改会筹建以后，协同有关单位主要做了以下工作：

一、组织全市艺人文化学习，协助各剧团建立经常性文化学习制度，设专职文化教员，并在教材、进度、教学方法等方面予以指导。二、组织全市艺人政治学习，协助剧团建立经常性政治学习制度；1950年、1952年举办艺人政治学习会两期，每期三月，参加学习学员共计一千五百人次；组织艺人参加土地改革等政治运动。三、举办编导人员训练班；组织领导重庆实验川剧院、得胜川剧团、又新川剧团、群众川剧团等建立编导小组，吸收名老艺人参加。并采取先易后难、重点试验、取得经验的方法，对他们擅演的传统戏剧本及舞台艺术进行整理修改，还建立中心编导小组，对各剧团编导小组的工作进行研究指导。四、组织艺人配合清匪反霸，土地改革，抗美援朝等政治运动，移植改编、创作新剧目。五、举办川剧修改本观摩演出、竞赛演出等，编印《大众演唱小丛书》及其它剧本，以推广新剧目，满足各剧团上演需要。六、举办各种艺术座谈会及开展澄清舞台形象工作。

重庆市戏曲工作委员会 重庆市文化局直属事业机构，重庆市文化局为了开展戏曲业务工作的组织领导，并接替中华全国戏曲曲艺改进协会重庆分会撤销后的部分工作，

经上级批准，于1955年建立重庆市戏曲工作委员会，为更好地团结广大戏曲工作者和社会人士开展戏曲业务工作，聘请有关部门领导和戏曲、文艺界知名人士朱丹南、邓均吾、裴东篱、张德成、周慕莲、厉慧敏等为委员，领导该会工作。委员会日常工作由办公室主持，办公室主任张民权，副主任谢代。

重庆市戏曲工作委员会以发掘、继承、改革川剧传统艺术为重点，至文化大革命前该会撤销，完成的主要任务有：一、搜集川剧传统戏剧本。总计一千三百多个剧目（许多剧目有几种不同的本子，此处以剧目计）；为《川剧传统剧本汇编》的编辑、校勘剧本达二百万字；担负四川省川剧剧目鉴定委员会重庆办公室的任务，组织并参与剧本征集、演出、讨论及剧本修改，共鉴定剧目一百五十三个。二、编辑出版川剧剧本丛书《川剧》八十八辑、《川剧选集》二集，《川剧演出剧本选》十集。三、记录整理名老艺人艺术经验，除陆续发表于各报刊外，由该会编辑成书的有《川剧艺术研究》三集，《周慕莲舞台艺术》、琼莲芳《别洞观景》画册等。

中国戏剧家协会四川分会　1950年，成渝两地即成立了“戏剧工作者协会”，川南也相继成立了“戏曲改进会”。1952年后，成都协会及其所属业余戏剧演出队撤销。四川省文联设置了“戏曲研究室”，集中了原四个行政区的戏改干部及创研人员十余人，从事戏改及川剧创研工作。该研究室1954年后划归省文化局领导。省文联则于创作辅导部下设戏剧组，专门从事戏剧创作的组织辅导工作。

1963年7月，四川省第一次戏剧工作者代表大会召开，正式成立中国戏剧家协会四川分会。省文联党组成员、省文化局副局长朱丹南任主席并主持会务工作。为了工作方便，剧协与省文化局剧目工作室合署办公。“文化大革命”期间，剧协停止活动。1978年，恢复工作，重新登记会员。于1980年6月召开省第二次剧代会，选举产生新的领导机构（二届理事会理事一百一十一人，常务理事二十一人）。阳友鹤任名誉主席，叶石任主席，伍陵、席明真等十人任副主席。日常会务工作由省文联党组成员、剧协副主席兼秘书长李累主持。

协会除办公外，设立了创作、评论、艺术三个工作委员会（以后又增加了“老年会员工作委员会”），先后成立了舞台美术学会、木偶皮影学会等研究机构和负责开展各方面的业务活动。

创委会每年召开一、二次全省性的剧本创作研讨会（参加者先交剧本提纲或初稿，讨论后修改加工，择优推荐发表或演出）。评委会除开展经常性的戏剧评论工作外，还举行过“阳翰笙戏剧创作研究”及“戏剧未来走向”的专题讨论会等较大规模的学术活动。艺委会则组织过“歌剧考察组”、“戏剧考察组”及各种观摩组赴全国各大城市学习、交流，还组织少数专家分赴省内各地举办巡回讲座或现场指导。舞美学会也经常举办讲座、写生、展览及观摩、考查活动。电视剧部主要是为会员艺术家提供实验机会，并举办过电视剧演员训练班，召开过电视剧创作会议。

剧协还主办了综合性文艺月刊《戏剧与电影》(1980 年 1 月创刊),并编印了内部发行的、专门发表四川作者创作的舞台剧本《增刊》,和反映会务活动、交流学术经验的《内部通讯》。剧协目前拥有分会会员一千九百人,其中包括全国剧协会员二百多人。

四川省川剧艺术研究所　前身为西南川剧院研究室。1955 年西南行政区撤销,改为四川省川剧研究室。1959 年初独立为四川省戏曲研究所。张达雄任所长,所内设研究、资料、行政等部门,分别从事川剧艺术的研究、创作等各项工作。研究室设有剧本文学、音乐组、舞美组、表导演各组。1960 年研究所与四川省川剧学校合并。"文化大革命"期间停止活动。1978 年恢复,改称四川省川剧艺术研究所,所长陈书舫,副所长周裕祥、张述华。下设研究室、资料室和办公室等部门。该所成立以来,编刊了《四川戏曲》六期,出版了《夫妻桥》、《芙奴传》、《谭记儿》、《夏完淳》、《望娘滩》和《人间好》(又名《别洞观景》)等剧本。还出版了《川剧高腔曲牌》、《四川地方戏曲选》(一至四)、《黄吉安剧本选》(上下)、《川剧唢呐曲牌》、《川剧胡琴曲牌》、《川剧脸谱选》、《川剧锣鼓牌子》、《张德成戏剧表演论文集》、《传统折子戏选》(一至七)、《川剧传统喜剧选》(上下集)等。1980 创办了季刊《川剧艺术》。为探讨川剧的艺术规律,促进戏曲的发展作出了一定的贡献。

作 坊 与 工 厂

成都古卧龙桥街木刻川剧本生产作坊　清代乾、嘉以来,位于学道衙门(今学道街,省教育厅)侧的古卧龙桥街有不少专营书籍的作坊。据《成都通览》载:光绪年间有"聂崇义堂"、"黄万卷堂"、"李东成堂"、"吕青云堂"、"韩至宝堂"等。至民国时,多改为"书庄"。如:魏思江的"泉记书庄";刁仁昌的"仁昌书庄";刘精华的"精华书庄";汪锡九的"三元堂"、"华文书庄"等,都是相继传下来的生产作坊。这些作坊侧重印制川剧唱本、善书、竹枝词章以及民间通俗读物。如"三元堂"所刻印黄吉安编著的川剧唱本《破囤留》、《战潭州》、《三尽忠》、《柴市节》、《江油关》、《绵竹关》、《三伐宋》等,被伶、票、玩友中视为"真本"。其它各店铺发售的多称为"架架书"(或叫"地羊子本"),有短篇折子戏,留声片唱段(按唱片刻印的)。每年所印行的川剧唱本约一百二十万册左右,批发到各县、乡地区,对川剧普及起到积极作用。本刻版多来源于岳池县一带农村。四十年代,木刻版本逐渐被铅印的《川剧选粹》、《川剧原本》、《川剧正宗》、《川剧大全》等代替。中华人民共和国成立以后,作坊只存"华文"、"泉记"、"精华"、"松廷"、"仁昌"、"何记"、"文集"、"胡记"等八家。1956 年合作化时,并入文化用品生产合作社。

鸿兴隆　川剧戏装作坊。业主刘建中(绰号"刘响口")在成都南纱帽街开设店铺,资金实力雄厚,除绣制戏衣外,尚可代办全套"行头",能为新办班社提供"全箱",并始终保持

着“川剧”风格，是“行头”行业的一家巨头。1956年并入胜新剧装生产合作社。

刘永隆 京剧戏装作坊。该店开业于光绪年间(见《成都通览》顾绣帮)。店设成都横九龙巷，原系经营“顾绣”店铺。继承人业主刘云甫。刘在二十年代后期，曾为京剧班社“蒋家班”承制京剧戏装。三十年代先后为著名京剧表演艺术家刘奎官、程砚秋等制作戏装。在成都京剧的伶、票两界里享有声誉，齐呼“刘绣花”。1949年歇业。

茂盛公 业主叶茂盛，是闻名西南地区的“头网、髯口”专业生产作坊，在成都东鹅市巷开设店铺。“老清和号”叶清和既是他堂兄，又是他的师傅。叶清和在清光绪年间习艺，后专为入朝官员承制装饰网巾、髯口、沾胡等，工艺精细，质量上乘，以致“叶网子”的名声大振。1956年合作化以后，两家叶姓店铺并入胜新剧装生产合作社。叶茂盛的传人有：古志成、陈廷进、陈绪全、叶富全等。

六律斋 琴笛生产作坊。清末民初在成都东华门北街开设店铺，业主李仲儒是继承祖业的第三代传人。该店主产民乐、礼乐，有箫、笛、胡琴、琵琶、扬琴、七弦琴、竹笙、泥笙及五眼笛等，是成都较有代表性的民乐专业作坊。李的徒弟蒲荣宗，民国十四年(1925)开始学艺，技术全面，后以“声韵斋”商标对外地批发，畅销省内叙泸一带。1956年公私合营时，并入箫笛生产合作社，作坊设大安街。

银洲号 陆银洲开设的把子作坊。清末民初，陆银洲经“志泰号”、“鸿兴隆”推荐，向北纱帽街的“潘把子”学习制作刀枪把子。他一面偷精学艺，一面广结班社来人，逐步取得信任。后自设“银洲号”专业生产。由于他善于根据买方要求，按不同需要，分别以竹、木、藤料制作把子；而制作的把子造型美观、工艺精细、轻重适度，故“陆把子”的称誉驰名省城。1956年并入胜新剧装生产合作社。传人向银山、黄正学、黄中德等都有名气，产品很受剧团欢迎。

试一双鞋店 业主箫治安。民国初年开设在成都岳府街、主营“靴、鞠”，兼营民间“双梁”、“剪刀口”朝元鞋。他自祖辈宫师爷、冉师傅以后是第四代传人。萧治安对“川靴”。制造深有研究，它以式样美观大方，切底削跷宽窄匀称，粉底上光平滑，“扳高跷”穿上脚后起步轻便，经久耐用，便于舞蹈，从而闻名全川。1956年并入胜新剧装生产合作社。主要产品有川靴，武生彩靴、小生朝方元、夫子鞋、靴鞠子等。

宝成斋 私营盔帽的专业作坊。业主李宝成自民国初期(二十年代)开业作坊，在重庆机房街一川大戏院侧。专做盔冠、帽巾，有时兼营代办戏衣业务。

霞光布景公司 民国三十五年(1946)创建于河南开封，由黄大生、倪冰生在上海发起筹组，并分任对外、对内经理。倪冰生兼任总舞美设计师。共事的有京剧名旦齐兰秋等。民国三十六年受西安方面之邀，入西安市北大街长安大舞台，上演连台本戏《武则天》，之后，于民国三十七年经宝鸡入川。

“霞光”制景主要是采用虚实叠幛，真假结合的手法。用严谨、逼真的透视景片连接小

而实用的平台；贯穿舞台的软景，把演出气氛渲染得淋漓尽致，省略了过去笨重的大块硬片及道具。既符合传统演出的间离效果，又给人以身临其境之感。同时又以变化莫测的手段变换环境。这种风格被人们称为新兴的“机关布景”。

霞光布景公司主要负责人之一倪冰生，民国八年出生于福州，早年求师于画家蔡鹤洲、贺逸云、郑彬、余鸿冠等。民国二十六年开始独立制景。民国三十二年在河北石门市日新戏院上演《西游记》、《封神榜》等神话剑侠剧，开始逐渐形成潇洒、写实引人入胜的风格，如《西游记》的“乱坟山”、“白骨精棺材现形”便采用美女变骷髅（不闭灯变景、空中飘人等一系列机关布景）从而使剧情达到高潮。

民国三十七年霞光布景公司入川后，在成都大戏院用“机关布景”方式演出京剧《满清三百年》、《血滴子》，继后又在华瀛大舞台上演川剧《血滴子》连台本戏和《蜀山剑侠》等戏。

1949 年公司分为“新霞光”、“老霞光”。黄大生率一班人在成都以外流动。倪冰生的学生范海春专营于悦来戏园；倪则入三益公戏院、永乐戏院，演出《武则天》、《青城十九侠》、《瓦岗寨》等。1951 年倪冰生离川回沪，公司活动随之结束。

南充剧装生产合作社　成立于五十年代，由李再文（鸿兴隆的徒弟）领衔制作盔头，该社有绣工二十余人，剧装畅销达县、阆中一带。该社还搞代销业务，为河南代售马尾、网子等。

前进剧装厂　该厂由“志泰号”、“协森和”、“协泰鑫”三家合并组成。“志泰号”是京、川剧盔帽、戏装作坊。“志泰号”由业主陈志泰，创始于二十年代，开设在成都中纱帽街，后由陈绍云继承父业、成为第二代传人。1954 年并入春熙北段成都市川剧团剧装服务部。1956 年公私合营后又并入前进剧装厂。陈绍云和他的弟子李银章等为主要技术骨干。“协森和”创始于二十年代，业主梁任荣（绰号梁老九），是制作巾、帽的能工巧匠。他的巾、帽做工精细，帽上贴花经久不落，式样美观大方，是川剧界的名牌产品。梁仕荣的传人刘德忠又开设了一家叫“协泰鑫”的剧装店铺。1954 年由梁的儿子梁银志与刘德忠将两店合组为“前进剧装工业社”。1956 年纳入公私合营，改为前进剧装厂。同时，市川剧团的剧装服务部也一起并入。

成都剧装厂　1956 年合作化高潮时，由“富有号”、“鸿兴隆号”等二十余家个体户合并组成，当时取名“胜新剧装生产合作社”，厂设南纱帽街。主要成员有：“富有号”萧志安，“鸿兴隆号”刘建中，“德隆号”赵德隆，“吉兴号”邓光忠，“试一双”萧志安，“老清和号”叶清和，“茂盛会”叶茂盛，“陆把子”陆银洲，“快得利”（装艳匠）李培根，名纸扎艺人张泰鑫，民族舞蹈服装技师戴吉祥，缝工廖清云，画工孙金山以及苏全安等。技术队伍壮大，实力雄厚，与前进剧装厂对峙、各有千秋。1959 年改为地方国营“成都剧装厂”，厂设新南门外致民路，后因“文化大革命”冲击，产品报废，由市二轻局补偿二十余万元，“文化大革命”中与胶制品生产合作社合并，改名“东方红塑料厂”、生产酚荃电器配件。1979 年，迫于社

会需求，从厂内转出三十余人到成都蜀绣厂，改为该厂“剧装车间”。1980年后恢复“成都剧装厂”的原名，厂设白云寺街五十七号院内。进行专业性剧装生产。

五一乐器厂　系由多个制作锣鼓、钹等生产作坊发展而成。自明末清初以来，戏曲打击乐器大多集中在成都鼓楼南街，作坊分别在本街和小红土地庙。技术工及学徒工多来自崇庆州(崇庆县)三江口一带。锣鼓有京、川、陕、藏的类别区分，行销各省。大小锣均用黄铜加典锡的“响铜”铸成，音色清脆；而大钹则产自江口、黑色表面，呈瓮音。经营店铺有陈嘉兴、颜洪兴、宏顺长、胡庆森、侯建川等。罗元钦作坊的大锣、戴华秋铸造的小锣，江口大钹以及胡庆森的板鼓、堂鼓，在中华人民共和国成立前后几十年内都是很受剧团欢迎的“名牌”产品。1956年合作化时期合并为“乐器生产合作社”，作坊在青羊宫酱园碑。1959年改为成都五一乐器厂，厂设外北荷花池。主要生产戏曲打击乐器。

演 出 场 所

汉唐时期，四川的歌舞、杂耍，多在厅室殿堂、庭院中进行演出。如成都羊子山二号墓出土的汉代画像砖《丸剑宴舞》中，观者席地而坐，舞者在殿堂或庭院另一边献技。雅安地区芦山县升隆乡五星村出土的汉画像石《延乐图》亦刻有数人屈膝踞案而坐，一边饮酒一



边观看舞蹈表演。表演者右侧置有一座双层彩亭，亭上四角高跷，亭上下皆开窗且有人活动其中。当时的这些表演和观赏，只是临时因地制宜划分。五代前蜀王王建之子王衍在宫廷中"常以缯彩数万段结彩楼，山上立宫殿亭阁，一如常栋宇之制，衍宴乐其中，或逾旬不下；又别立一彩亭于山前，列以金银绮釜之属，取御厨食料烹于其间，衍凭楼以视之，谓当面厨。彩山之前复穿一渠，以通其宫中，衍乘醉夜下彩山，即泛小龙舟于渠中，使宫人乘短画船倒执蜡炬千余条，逆照水面以迎其船，歌舞之声沸于渠上，及抵宫中，复酣宴至晓。彩楼山遇风雨霜雪所损，乃重易之，无所爱惜"(事见知不足斋本《五国故事》卷上)。这种帝王宫廷中的结彩楼宴乐，和歌舞游戏的场面，其观和演的区域仍然是殿堂、庭院，随意性很大，表演活动结束，表演区域也随之消失。

北宋徽宗时期，四川芦山县每年八月十五日为纪念蜀汉大将姜维蒙难，全城高搭彩楼四十八座，搞"彩楼争胜"的祭祀庆演。徽宗大观三年进士，杨巽(字舆权，芦山人)有《彩楼诗》记其演出盛况："边城重节义，高耸树珊瑚，彩色凌霄汉，鼓声震寰区，无尘新夏鼎，有脚旧麟图，恍若天梯近，扶观塞道途。"又据清康熙年间芦山举人竹全人的《八月彩楼》诗记："西山取竹结岭楼，众手兜来里巷游，乍看金茎多五彩，转疑宝塔掣三洲，隆平气象民情绘，绵绣乾坤月色浮。四十八台竞胜罢，满城歌舞乐中秋。"(乾隆版《芦山县志》)这种大型的演

庆活动，空间区域包括了整个县城及附近的地区。此种演出场所，临时性十分明显，演出活动结束，观演场所也即消失，不过表演区有了专门的装置——彩楼。“彩楼争胜”的演庆活动，历宋、元、明入清，虽“经洪羊之役已不复有矣”(民国版《芦山县志》卷一)。但县城内姜庆楼前的“坝坝庆演”得到延续，“姜庆楼”原名“平襄楼”合城官绅庶民，每年八月十五皆在楼前空阔之处设坛祭祀，并演出民间灯戏。这种坝坝演出到清末发展成当地祭祀庆演的总场所。



南宋绍兴三年(1133)成都的戏剧演出十分活跃，“成都自上元至四月十八日，游赏几无虚辰，使宅后圃名西园，春时纵人行乐。初开园日，酒坊两户各求优人之善者，较艺于府会。以骰子置于合子中撼之，视数多者得先，谓之“撼雷”。自元旦至暮，唯杂戏一色。坐于阅武场，环庭皆府官看棚，棚外始作高凳，庶民男左女右，立于其上如山”(宋庄绰《鸡肋编》卷上)。这里“庭”应是表演区，棚是府官及僚属们观看表演的地方。而一般百姓只能在棚外围观，“男左女右立于其上如山”了。与此同时，四川的某些山乡市镇也出现了专供演出的戏场，如陆游在《初夏闲居》诗中写道：“高城薄暮闻吹角，小市丰年有戏场。”(《陆游集、剑南诗稿》卷六十六)又如四川涪陵人，少年为僧的道隆，在他一首观剧诗中说：“戏出一棚川杂剧，神头鬼面几多般”明确提到当时“神头鬼面”的“川杂剧”是在“棚”这样场地进行的。诗人苏东坡写到：“搬演古今事，出入鬼门道。”(宋苏东坡观剧诗)当时的“庭”、“场”、“棚”，已出现在四川城镇并日益完善着。发展到元代故有“以从民乐，岁率有棚，是谓故事”的记载（元·费著《岁华记丽谱》)。“棚”这种表演场地，已成为演出活动的代言辞了。当时的戏剧表演就在这种有上下场门设置，观与演的位置明确划分的区域内进行。

入明之后，明王朝曾令天下之州郡广立城隍庙，一般城隍庙都筑有乐楼或戏楼。四川各地出现了与庙堂建筑风格统一的乐楼或戏楼。明洪武十四年(1381)四川黔江城隍庙修建乐楼，永乐、成化间(1403——1487)，犍为龙究镇川主庙修造乐楼，成化二年(1466)汉源九襄五毂祠兴建戏楼，万历二年(1574)资中东岳庙重修戏楼，崇祯十三年(1640)犍为罗城镇起造戏楼，以及成都天回镇金华寺兴建乐楼等等。

明代的演出场所是一种以木石材料，歇山式屋顶，抬梁穿榫结构，表演区(舞台)三方敞开，正面凸向观众的基本建筑格局。戏楼处于庙宇建筑群的中轴线上，面对庙宇的正门或者正殿，并充分利用地形，如空坝、斜坡、石梯来达到方便的观视效果。有的戏台上中间设三星壁，绘福、禄、寿三星像，三星壁两侧为上下场门，整个戏台的柱、窗、横楣、撑弓、台沿口都喜用彩绘装饰，常常是彩漆和彩粉色交替或相间使用，多采用花草、走兽、翎毛和神

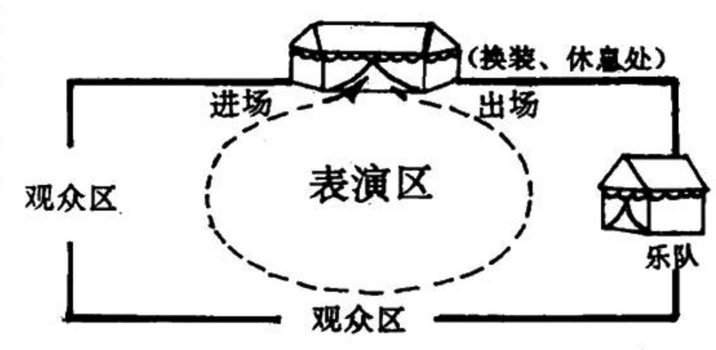
佛吉祥的几何状图案。明代的戏台更多是处于庙宇建筑群之外的从属位置，发展到清代中叶，戏台建筑就逐渐与庙宇建筑构成了一个有机的整体。当时的戏台的两侧常由书楼(一作疏楼)与庙堂的主体建筑连接；戏台的台面一般高过人之头顶，戏台的柱、窗、横楣、撑弓、栏杆都喜用大量繁复的雕刻手段来装饰。并堆金堆彩显得富丽堂煌，台下则为进出庙堂的通道，观与演统一在一个封闭的格局里。这类建筑材料坚实、气势雄伟的戏楼，四川俗称为“万年台”。这类格局的戏台，是明清两代四川庙台的基本模式。

清初，政局稍定，明末毁于兵火的戏台或戏楼逐渐得到修复，与此同时，各地又新建了许多戏台。酬神娱人的需要增多，庙会演出十分盛行。特别是清中叶，建造庙台风气盛极一时，成都天回镇金华寺乐楼始建于明崇祯年间，明末毁于兵灾，清乾隆五十九年(1794)重建竣工。“每年庆祝庙内牛王一会，搊出租谷拾石。观音娘娘一会，又搊出租谷拾贰石，以为演戏之资”。道光十五年(1835)春，天回镇执年经理，为了进一步修建乐楼，与各会执年共同相商，暂停演戏以成盛举，大功既就，仍复前规。兴工竖柱，上梁，开始演戏，前后酒席共去钱二百三十一千(音“吊”)三百文整(见成都天回镇金华寺道光二十年六月《新建乐楼碑记序》)。罗江乐平牛王庙乐楼碑记载：“略平牛王庙本无乐楼，现今之乐楼乃嘉庆元年(1796)十月某日众士民捐资所立。”(见清·李调元《童山文集》卷八)咸丰四年(1854)雅安昝村也重修文昌惠泽宫戏台一座，并立碑记事(见雅安蔡隆乡昝村文昌惠泽宫戏台咸丰八年重修台阁碑记。)当时的庙会庆演几无虚辰，嘉庆间成都举人杨燮在《锦城竹枝词》中曾这样写到：“新修庙宇佛光开，钟楼焚香会首来，优扮灵官斋戒后，八台迎上万年台。”当时酬神赛会的戏剧演出，主要是在庙宇的乐楼和戏楼中举行，若是逢城隍出驾，戏剧表演还沿街进行，或就演于临时捆搭，堆垒而成的戏台。正如杨燮的另一首《锦城竹枝词》中所记：“戏演春台总喜观，沿街妇女两边观；蝶鬓鸦鬟楼檐下，便于优人高处看。”(此词下注：二月沿街演戏，名春台戏。)而民国版《雅安县志会集》更明确记载：“东西城隍会，三月一日巧制花舆，由城隍庙舁二神像分出东西城。演戏于行台，士女聚观，道路填塞。”

四川灯戏的表演，历来流动性大，又较分散，其表演场地都是因地制宜。庭院、土台、草棚乃至堂屋都可表演。至今，四川广大乡村市镇的灯戏表演，仍在堂屋、晒坝、土台等空阔之处进行。川北民间戏呼这类演出为“大铺盖”或者“喜乐神”。

四川境内藏戏的演出场地，大都是在寺庙大殿外的空坝或广阔的草原，或诵经的“林卡”空地进行。康巴藏戏为适应“林卡”演出，常用数十丈白色镶边大帐篷罩于演出区。帐篷中撑杆旁置鲜活杨柳几枝，桌上置彩色吉祥供盒，盒里盛放五谷，并插上彩色小幡孔雀翎毛等物。有的戏班供放始祖汤东杰布塑像，或悬挂汤东杰布画像——唐卡。表演区为整个大篷所笼罩。安多藏区的藏戏则多在露天的广场进行，表演区域很大。表演区划分有旺、扎、依、基之说。基中旺为演出中君王宝座，王妃及大臣分置于两侧，位置在演出区底部中间。藏语叫“旺拉登雪”。扎是演员出场路线，藏语叫“扎拉热松”。依是表演活动中心，藏

语叫"依拉登波"。基是指整个表演区的形式和规则，强调要成方形，藏语叫"基拉支语"（见图）。早期四川阿坝州红原县麦洼寺演藏戏，先用木材搭成一个大方台，台上支撑前后大小帐篷各一个，大帐篷为演出区，小帐篷为演员化妆和休息的地方。两篷之间用一横幅彩布或者"唐卡"隔开。尽管四川藏戏剧种较多，演出场所也略有差异，但是在清代、民国时期其临时性和因地制宜的特点十分明显。中华人民共和国成立后才逐渐由广场、院落进入剧场演出。



四川的演出场所在清代有这样一个特点，即与同乡同业会馆共荣共存。从清中叶到清末的百十年间，外地来四川经商者甚多。这些外来经商者，为了便于经商，联系同乡，各按籍贯，集资修建会馆以供同乡、同业的集会、娱乐。而且凡是会馆，必有戏楼，其建筑格局仍如早期庙堂的乐楼或戏楼，装饰繁简则视同乡会财力而论。定晋岩樵叟《成都竹枝词》云："会馆虽多数陕西，秦腔梆子响高低，观场人多坐板凳，炮响酬神散一齐。"此时的演戏场地已出现了供观者的坐位，观演秩序自然比自由围观者好。这是古庙台观演形态逐渐向茶园戏园类观演场所的过渡。

早期的同乡会馆，发展到清光绪年间，则为经常性的演出场所。如清王闿运《湘倚楼日记》记道："光绪五年正月十五日，阴……饭后出游江南馆，有昆曲，意欲不听，至浙江馆，看四川土戏，亦甚可厌。"光绪年间的会馆戏剧演出活动不仅仅再是同乡联谊的娱乐，而是向营业性，经常性发展。

清末到民国初年，在四川各大中市镇里，新兴的小生产者和广大市民阶层文化娱乐活动的需求日益增长，茶园、戏园、大舞台等专门性表演场所和团体在成、渝两地相继出现。光绪三十二年(1906)吴碧澄在会府北街修建可园，进行营业性演出，每座五角，原有女座，后因流氓地痞屡滋事端，被警局禁除。园中备有大餐、中餐、点心、茶水为观众服务。在华兴街建起悦来茶园，茶园接纳男女观众，男宾由华兴街入，女宾由梓橦桥街入（见傅崇碧《成都通览》清宣统二年版）。重庆城内蔡家湾的同乐茶园，建于清末，是重庆最早的戏园。继后，萃芳茶园亦于民国二年(1913)在重庆梅子坡建立，其建筑格式仿上海"丹桂"舞台的规模，设有三楼一堂，有男宾席、女宾席、包厢席、座间，有糖果、瓜子、茶水等饮食售卖。招待员还有"飞帕子"特技服务。后改为章华大戏院。这一时期的茶园，表演区大都保留了早期万年台之某些特征，许多舞台仍然为三方敞开，并凸向观众区。不过观与演统一在一个整体的建筑里，并有煤气灯照明，观与演可以不受时间、气候的限制。因此，旧有的戏剧班社纷纷从庙堂戏台的祭祀演出，会馆的集会演出转入到这类时新的表演场所。由于茶园兴

起，“舞台林立，科社继起，京剧坤班率相而至”(民国二十三年陈秋舫《梨园感旧录》)，城市里戏剧十分繁荣。郭沫若在《少年时代》一书中提到“成都最首出现的戏园名悦来茶园，是采取官商合办的有限公司制度，那儿初唱的川戏是所谓的改良川剧，自行招来一批孩子教练，很有些像日本的《帝国剧场》”。而“犁园全部隶茶园，戏目天天列市垣；卖座价钱分几等，女宾到处最销魂”(见冯家吉《锦城竹枝词》，民国十三年成都研精馆刊本)。二十年代至三十年代，省内的这些新起的茶园、戏园的建筑格局又有了某些发展，观演区域分楼上楼下，楼下靠近舞台前面设雅座。离舞台远一点地区称堂座，舞台两侧有耳楼、花楼(意为男女杂座)包厢。舞台正面楼层是专为女宾所设，男宾不能入内，故称女楼。伸出式舞台也逐渐为镜框式。舞台上和场内则采用电灯和煤气灯交替照明。园内仍供应茶水，只是把茶碗改成茶盅加铅丝套在前排椅背上。同时为观众打热毛巾，供应瓜子、香烟、水果等食品。这类改建或新建的演出场所，大都易名为某某大舞台或某某大戏院。如成都有春熙大舞台，成都大戏院，华瀛大舞台，新又新大舞台，乾坤大舞台，瀛环大舞台，又新大舞台、章华大戏院等等。其中以成都春熙大舞台的建筑规模最大。

抗日战争时期和抗战胜利以后，社会动乱，物价飞涨，专业戏曲演出团体纷纷倒闭或转营电影放映来维持正常开支。而在民国之初发展起来的某些演出场所，更加残破不堪。因此省内出现了许多剧场简陋，用竹、木、草临时搭捆而成的演出戏棚，但仍叫某某戏院或某某舞台。许多戏班为了生计不得不在这类戏棚里演出。而社会上兵痞流氓的骚乱，致使剧场内屡生事端。民国二十七年，成都书院南街平民大戏院就发生过兵痞扔手榴弹炸死七人的悲惨事件。正常的戏曲活动受到严重干扰和威胁，演出场所毫无发展。

中华人民共和国成立后，旧有的演出场所大都为人民政府和中国人民解放军军事管制委员会所接管。在中国共产党和人民政府的领导下进行整顿，废除了陈旧的管理制度，使演出场所的管理秩序为之一新。同时政府拨款新建、改建和维修了许多剧场。这一时期新建的剧场，除了建筑材料的坚实之外，设备更趋合理和完善，舞台上增添了许多照明的灯具，台上台下增设了录音、扩音等装置，场内还增设了安全、照明、卫生等设施。同时为了适应广大人民群众文化娱乐的新要求，还修建了不少新型剧场。对有历史文物保护价值的古老戏台，政府亦多次拨款维修保护。

“文化大革命”十年，传统戏曲停演，舞台装置闲置无用，有的当成“四旧”毁掉，很多剧场改放电影，少数剧场上演“革命样板戏”。

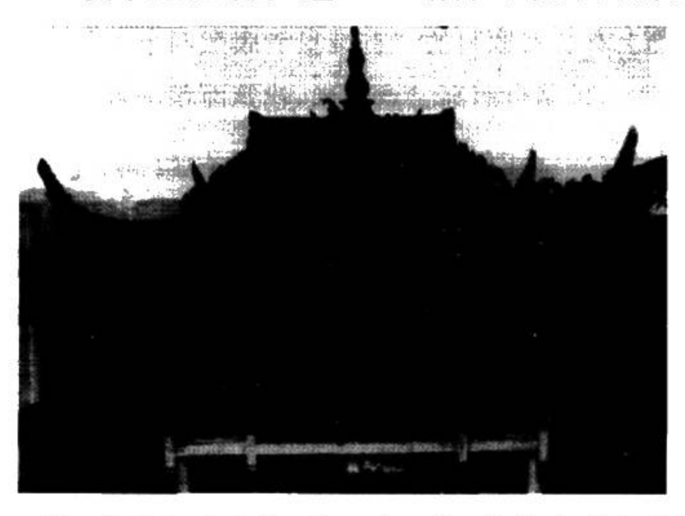
中国共产党十一届三中全会之后，戏曲艺术恢复了艺术青春，省内许多大型剧场，充分发挥设备优势，上演优秀传统剧目和新编、改编的历史剧、现代戏。舞台装置有了很大的进步，有些剧场的音响、录音、扩音、换景、追光、开幕闭幕的电动装置和剧场的照明等设备齐全，舞台上更讲究利用声、光、电等手段来加强戏剧演出的艺术效果。特别是新建造剧场的外观装饰和内部结构的科学性、多样性、时代性得到了应有的重视，四川戏曲的观演场

所进入了一个新的阶段。

芦山县姜庆楼　姜庆楼位于县城南街姜侯祠内。据《芦山县志》记载:此楼原名“平襄楼”始建于北宋大观三年(1109),是为纪念三国时蜀汉大将军平襄侯姜维而建造。楼址坐北面南,占地二百零二平方米,高十四米,歇山式屋顶,三重檐,五开间,寺观型木质斗拱结构。每年八月十五日传为姜维死难之日,乡民在楼前空阔场坝中举行盛大的纪念活动,除了祭祀之外,演出民间灯戏。到清末发展成芦山地区祭祀庆演的总场地。



资中县东岳庙戏台　戏台位于资中县城北门外重龙山麓。台宽九米,深十米,台面高约二米五,木质榫头结构。此台始建于宋代,明万历二年(1574)重修,清乾隆四十三年(1778),同治五年(1866)两次翻修。现屋顶正梁尚留有“资州直隶州牧相昶”字样。台上中间一匾,上书“如天好生”四字,左上款为同治五年,右下角款为经修首事廖明新、何究、徐世适、温德基四人名字。戏台屋顶呈四方形状如将军盔帽。台顶望板中有二十五块,左右各有十块,共四十五块,均绘有彩色戏曲图画。其中《斩马谡》、《五丈原》、《刘备托孤》仍依稀可辨认。



江津县石镇乡清源宫戏台　坐落在江津县石蟆乡清源宫内。《四川文史资料》和《石镇乡志》记载,始建于明代正德五年(1510),清代嘉庆十八年(1813)和咸丰六年(1856),曾两次维修。清源宫由正殿、后殿、厢房等组成。正殿对面为戏台,坐南面北,其建筑为木石结构,九脊歇山式屋顶,琉璃瓦屋面,抬梁式梁架,台面宽九点四米,进深九点三米,通高十米,台沿有木雕群像。戏台和厢房基本完好。中华人民共和国成立前有王二泼陕班和龙庆班、玉华班等川班在此演唱。

犍为县罗城镇戏台　罗城镇的房舍是顺山坡顶上地势起伏而建。街面狭长,两头窄中间宽。平面看去好似一只船,戏楼恰好似高耸的船的中仓。戏台在街面中段宽约九米处。

台面高二点七米，宽八米，深八米，约在深五米处分隔成前后台。为全木结构，单檐歇山式屋顶。戏台正面约五十米长的街面分成五级，约十米距离高出一层，利于观看演出。戏台两侧为长廊式的街房，内设店铺和市场。戏楼为骑楼式的过街楼台，来往赶集行人都须经过台下。面对戏台有一座砖木结构的灵官庙。戏台前左右两柱上分别书写戏联，上联为："生旦净末丑功出梨园"，下联为："昆高胡弹灯曲绕黄梁"。三星壁上方悬挂一匾，上书"神听和平"四字。此台始建于明崇祯十三年(1640)，原台已毁，现存戏台是依旧貌重新修建的。(见右图)



绵阳东岳庙乐楼　　东岳庙乐楼座落于绵阳市中区东宣乡场口，建于清康熙四十七年(1708)。该楼为石木材料，屋顶歇山式，六架椽乳状三柱框架，两侧耳楼为四架椽通檐二柱结构。大梁上有楷书题写的："首维皇清康熙四十七年岁次戊子十二月十八日申明黄道辰时竖立"字样。乐楼台面高二点二米，建筑面积一百一十七点八平方米，由二十根高一点二米，直径为零点五米的八角形石柱分五排支撑。楼台四角雕龙，脊尾高翘，显得古朴大方。台沿口有万字格图案，台楼四柱直径为零点四米，据说用料为马桑树，木质至今完好坚硬，柱面彩绘有几何状云纹图案。整个楼体仍坚固结实至今完好。乐楼上，下马门均有用青莲色题写的戏联，上马门上的戏联全部剥蚀，下马门戏联尚依稀可辨，上联是："英雄底蕴歧戟茂"(后三字不清，可能有误)；下联是："富贵归来是□□"后两字淡然无可辨认。乐楼太师壁正中二点五米高处板壁上有正楷书写捐资修造乐楼人名及数量清单，白底黑字，"文化大革命"中被人刮削，现已模糊不清。乐楼房顶两边脊尾上原有白瓷片镶嵌的白龙两条，龙身上有戏曲《白蛇传》中之白素贞、青儿、许仙、法海等人物塑像，高约零点五米。天花板上全是约零点八米见方的彩绘戏画，内容有《樊梨花》、《算粮登殿》、《西游记》、《舌战群儒》、《错斩于吉》、《战长沙》、《天水关》、《火烧战船》、《长坂坡》、《泗水关》等，横格，檐口、两厢也有《青梅记》、《杀狗》、《佟文正闹都堂》、《黄金窑》、《引凤楼》等戏画。太师壁正中还排有黑底金万字格装饰戏匾一块，长三米，宽一点四米，上书"乐奏天均"四个金字，落款为同治三年(1864)。左右马门上方也挂有宽约零点六米的扇形匾额各一道，左面上书"出将"，右面上书"入相"，可惜在1966年"文化大革命"中全部毁坏。

灌县二王庙戏楼　　戏楼在二王庙内，二王庙的修建情况史载甚略。唐、宋、明各代都有修葺。整个庙宇就山势的叠落布局，不强调中轴线，庙宇在明末毁于兵火。有清康熙四

十五年(1706)“郡民许建戏楼”的记载。雍正九年(1731)该庙道士又募请府、州、县善士信女对庙内戏楼和其它建筑进行重建。民国十四年(1925)戏楼和庙内许多建筑又毁于一场大火,同年又开始重建,费时十年方告竣工。现存戏楼为单檐抬梁穿榫木结构。正面为三开间凸向观演区。楼台面高二点六米,宽九点六米,前台(台沿至上下马门)深四点五米,楼台两侧的回廊略高出戏楼台面零点六米,与庙内第一重殿相接,形成一个封闭的观演区域。楼台下为进出庙宇的通道,由戏楼背面的梯坎向上望,戏楼背面为双重檐牌楼状的庙宇正门,上有一匾书“二王庙”三个金字。戏楼上中间为三星壁,两侧设上下马门。台沿和横楣皆有花草,几何图案和戏曲人物的彩色木雕,整个格局稳重大方,且又装饰得富丽堂皇。戏楼和庙宇现为全国重点文物保护单位。

灌县二王庙乐楼 乐楼在二王庙前,横骑入口石梯通道,是清乾隆八年(1743)修造。楼底中间为通道,左右为单层的青龙、白虎二殿。乐楼的纵横均以“三维模数”与《老子》中“道生一,一生二,二生三,三生万物”的哲理相吻合,故楼分三重、三层台阶。乐楼歇山式屋顶,飞檐长达二米,横楣、花罩、撑拱等皆雕刻精细。装饰的各种山水花鸟,飞禽走兽,灵芝仙果,羽士古人,琴棋书画和“福禄寿喜”等吉祥文字图案,体现了鲜明的道教建筑的风格和特点。整个乐楼占地仅四十九平方米,显得精巧玲珑,色调以黑色贴金为主,间以少量朱砂、石绿,给人以素雅、安祥之感,与该庙戏楼的建筑格式迥然不同。



西秦会馆戏楼 西秦会馆在四川自贡市,为清乾隆元年(1736)陕籍商人合资兴建,耗白银五万多两,历时十六年竣工。戏楼(献技楼)为三重檐,下檐成两翼状左右高翘飞出,致使献技楼与顶上一层戏台(大观楼)联成一起,形成双层舞台。若逢盛典或者重要人物入场观剧,上面一层戏楼就有跳加官的特殊表演。戏楼为木石框架结构,二十二根粗大石柱托住木架横梁,其中楼面有两根石柱直贯三层,给人顶天立地之感觉。戏楼之献技楼台面宽九米,作三开间,进深八点一五米。戏楼很讲究装饰,在多层台沿口和衬枋上除了雕刻彩绘各种吉祥图案之外,还大量的雕刻有戏曲故事和戏曲人物。这些精巧的戏曲木雕全部贴金填彩,与整个会馆装饰风格统一,显得金壁辉煌,气势雄伟。戏楼背面是会馆进出大门,戏楼面对会馆的第一座大厅(大丈夫厅),两侧由廊楼连接金镛、贲鼓二阁(双层舞台状)形成一个约八万平方米封闭的观演区域。是陕籍商人在此款叙乡情,观赏各种戏曲演出活动的地方。戏楼和会馆其它建筑于1959年选作自贡市盐业历史博物馆。

江北县龙兴镇禹王庙戏台 位于江北县龙兴镇禹王庙内,清代嘉庆三年(1798)动工修建,嘉庆九年落成正殿和戏楼。道光、光绪年间,经过维修。戏台坐东朝西,与正殿对

应。后台与山门连墙而建，系木石结构，为单檐歇山顶，铺设黄筒瓦，脊上宝顶镶嵌太极图案。台的前后有八根石质，檐柱，直径为六十厘米，鼓形柱础。台外边沿枋上有人物群浮雕(已毁)。前台面积六十八点六四平方米，后台面积四十七点八四平方米。戏台左右均有耳楼。楼顶装饰与戏台同。中华人民共和国成立前的风盛班演出于此。五十年代起，江北、丰都、长寿等县川剧团来此演唱。

隆昌县鱼箭乡戏楼 戏楼位于隆昌县城东二十公里的鱼箭河畔，倚山傍水与场镇相连，紧邻的观音阁、小石桥、古榕树互相映衬。此戏楼建于清道光十三年(1833)，曾于光绪十九年(1893)进行过大的翻修。戏楼为单檐歇山式屋顶，石木材料抬梁穿榫结构，台宽八点四米，深八点六米，台面高二点六米，戏台正面作三开间面对禹王宫的第一重正殿，两侧由楼廊与正殿连接，中间形成一个约四百平方米的石坝，整个布局是一个紧凑封闭的观演区域。据查该戏楼为当地黄氏族人所建，历来兼有家庙、寺庙和场镇逢年过节戏曲演出的功能。目前戏楼上藻井脱落，上下马门、三星壁也有所改建，戏楼的抬梁框架、屋顶、外檐和台沿均完好。台沿、撑弓上的木雕浮金彩绘的花鸟、人物和吉祥图案也很完整。1982年隆昌县人民政府已将戏楼列为文物保护单位。

雅安蔡隆乡明村文昌惠泽宫戏楼 戏楼在雅安蔡隆乡明村一平缓山坡上，四周群山环绕，面对文昌惠泽宫庙宇正门，中间隔一宽约五百平方米空坝，为山乡观众围观戏曲表演之处。戏楼为单檐歇山式房顶，全木穿榫结构，戏楼正面作三开间，两侧耳楼略居后侧，与表演台楼构成“品”字状态。戏楼台面高二点八米，宽九米，深九米，据此台清咸丰八年(1858)所立碑记，此台殆至远年，年久湮浸，于咸丰四年四班(注：碑记上仅确记了三班人等)会首集资重建，于咸丰八年落成并勒石为记。目前戏楼四壁和台面木板均遭拆毁，庙宇也改为乡村小学，戏楼仅剩下木结构框架，但仍可见当年规模。戏楼和残碑现已为雅安市文管所妥为保护。

成都市金华寺乐楼 金华寺在成都市北郊天回镇东北五华里。建于明代崇祯年间，明末毁于兵灾，清乾隆五十九年(1794)重建。又据《新建乐楼碑记序》“清道光十五年(1835)春议建乐楼，于道光十九年秋八月落成”。乐楼为石木结构，重檐九脊，青瓦飞角，歇山式屋顶。台面高二点三六米，表演区宽九点二米，两侧耳楼各宽三点二米，深十点零五米，台沿各方和台柱撑弓上以木雕图案装饰。台前四根石柱镌刻戏联二幅，十八根石柱分五排支撑戏楼，占地面积一百三十二点二平方米。乐楼的背面原为进出金华寺的正门，现围墙已早拆开，乐楼与金华寺（也改为乡村小学）相对而立，中间相隔一宽阔约五百平

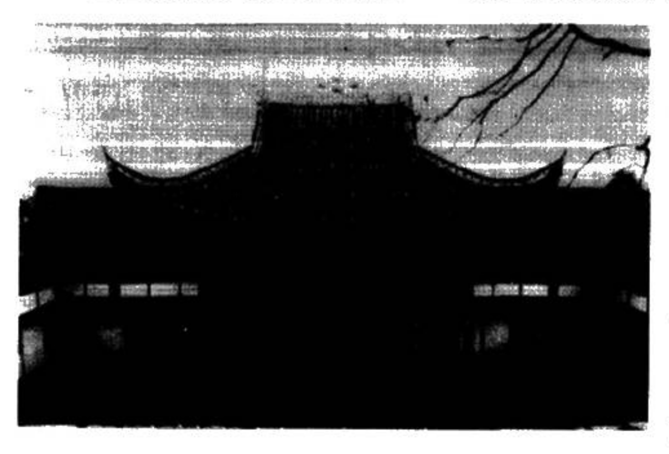
方米的土坝，是乡民观剧的地方。乐楼梁柱和台面基本完好，在台上右侧壁柱间有清末班社艺人多处题记，此台现已列为成都市文物保护单位。（见右图）



铜梁县民兴乡川主庙戏台

位于铜梁县新民乡川主庙。据《铜梁县志》记，始建于清代乾隆六十年(1795)，重修了道光二十九年(1849)。川主庙坐南朝北，戏台对正殿坐北朝南。台口高五点三米，宽八点七米，深四点七米。台上左、中、右三块横枋的戏画浮雕，刻工精细。戏台左、右书楼的四根柱上，有浮雕“福、禄、寿、喜”四字对称排列。台前戏坝可容纳观众三千余人。台口的正枋上有整幅戏剧浮雕，戏台和书楼的屋脊与檐口上，除搬鳌垛脊，飞檐彩饰外，尚有罗汉、龙、狮和戏剧人物的雕塑。

合江尧坝乡东岳庙戏台　东岳庙在镇的中段依山顺势而建，戏台正好在坡下，背面即为东岳庙正门。戏台仰对东岳庙第一重殿，进庙必须由台下的门道经过方能登石梯上庙。石梯有十五级，每级高二十厘米，宽四十五厘米，呈扇形石梯正好俯视戏台，形成合理的露天看台。戏台两侧由顺坡楼廊连接东岳庙主体建筑，组成一个封闭的观演区域。戏台台面高三米，长八点六米分成三开间凸向观演区。戏台房脊高踞，单檐歇山式屋顶。木石穿榫结构，梁记为清乾隆六十年(1795)建，戏台上三星壁拆去，但台沿口戏曲木雕完好，立柱撑弓上戏雕据说是另一处清代庭院上的撑弓。此台地处合江尧坝偏僻之乡，乡人至今尚喜围鼓坐唱川戏，故此台保存完好。戏台和东岳庙现为乡政府所在地。



芦山县惠民宫戏台　惠民宫也称金花庙，庙在芦山县城四十里的飞仙乡鲜家村。戏台座西向东与庙宇中间隔一并不宽阔的石坝相对应而立，空坝是庙会演出乡民看戏的地方。戏台的台面高约二点五米，宽十一点一米，面积为七十一点五六平方米，规模趋于小巧，戏台两侧耳楼略为退后，表演台突出，构成一个“品”字状态。戏台上部为木材框架结构，台基为多根石料支撑立在石坝的边坎上。戏台正面为四柱三开间，单檐歇山式屋顶。所有漆色和装饰都残毁，台上也装上了板壁作为乡民的木工房，但是戏台外部建筑风貌依然

完整。台下有石碑一通记述此台为清道光十年(1830)建。戏台现已为雅安市文物管理所出资接管。(见右图)



绵阳市马鞍寺乐楼　绵阳市刘家乡北数里有一形似马鞍的山,山麓有一平顶小山名曰金凤山,马鞍寺和乐楼就座落在“金凤”头上,马鞍寺建于明代,毁于明末,清乾隆、道光、同治进行过翻修和扩建。现存寺前乐楼建于清同治六年(1867),乐楼高踞在坡顶边坎上显得十分突出,中间隔一长形约五百平方米空坝与寺前正门相映。空坝是乡民围观戏曲表演的地方。乐楼(包括两侧耳楼)长一十三点零五米,深一十点一五米,表演台面宽约八米,作四柱三开间状。乐楼台面用二十二根石条支撑,台面高约二点八米。乐楼房脊陡峭险峻,飞檐高翘,门窗、梁柱、掌枋上彩绘装饰图案可辨认,区分前台后台的三星壁被改建,后楼粉壁、窗榻立柱上有清末民国年间来此台演出的班社艺人多处墨迹。马鞍寺和乐楼长期归划成乡属敬老院,故得保存完好,现已列为绵阳市文物保护单位。



合川县涞滩镇文昌宫戏台　位于合川涞滩镇东门口文昌宫内。据木刻匾文记载,文昌宫建于清咸丰年间(1851——1861),戏台坐南向北,随宫建成,台高九米,宽八米,深九米,为垂檐歇山顶,原檐角起翘(“文化大革命”期间改成顺脊平角)。台口嵌雕的历史人物,戏剧场面极为精美。与戏台相连的东西两端建有厢房,台背临街,后台建筑悬空越过街心,下立一柱,形成了合川县涞滩镇“街心一柱”之景观。今尚保存完好。



苍溪元坝紫云宫戏台　紫云宫在元坝镇街上。戏楼背面是牌楼状紫云宫正门,是旧有庙宇唯一进出经过的门楼。现今庙宇改作它用,进出可由庙后之门,戏楼下面的门道若逢赶集,也摆摊设担成了市场。戏楼为单檐歇山顶,飞檐高翘,房顶铺筒瓦,脊顶

装饰双龙，楼台为木石材料框架结构。表演台面宽八米，高三米，两侧有楼廊连接正殿（已改成饭店），戏楼成了一座过街骑楼。戏楼台沿和立柱上原有雕刻装饰现已无存。建筑年代无从考查。基本外貌和框架是一座典型的明、清时期庙台。（见上页下图）

云阳张桓侯祠戏楼　张桓侯祠位于云阳县城长江南岸飞凤山麓，改建于清同治十二年（1873）。1982年3月进行过大维修，戏楼为全木穿榫框架结构，房顶铺筒瓦，单檐卷棚式。飞檐高翘，屋脊高踞，极为壮观。门枋、撑弓和台沿口均有雕刻和彩绘，色彩富丽，雕刻精美，戏楼台面宽六点八米，高四点五米，深五点五米。戏楼正面两立柱上刻有戏联，上联为："高唱入云霄海市蜃楼世人几人幻境"，下联为："周旋□风雨巴歌渝舞江一曲迎灵旗"。门房中间悬一黑漆横匾，上书"威镇山河"四个金字。戏楼现列为四川省文物保护单位。

自贡市王爷庙戏楼　王爷庙位于自贡市中心区釜溪河畔龙峰山麓，建于清代末年，是当地一大名胜。现存的戏楼及回廊的一部分（其余建筑在中华人民共和国成立初已拆除）是完全的旧有风貌。戏楼为抬梁式木结构，单檐歇山式屋顶，屋顶装饰浓重艳丽。正脊两端是鸱吻，脊中置火龙宝珠一串，显得色彩斑斓。戏楼高八米，分作两层，由二十八根圆柱支撑。楼宽二十六米，深为九点五米。戏楼台沿特别分成上、中、下三层，饰以木雕，分刻山川水石、异卉奇花、历史人物、戏剧故事场面、古玩钱币、诗词集句等，组成百余幅精美画面。其柱落、衬枋、垂花、雀替，更是精雕细刻，整个戏楼显得既有气势又精致灵巧。在戏楼临江面的五根立柱上，在约一米多高处柱中开一小方孔，从两边看去五柱应为一线，及一眼可望穿。否则就是地基下沉或立柱有倾斜。清末到民国初年，全川很多有声誉的戏班皆在此台献艺。现戏楼及其他建筑已列为自贡市文物保护单位。

自贡市夏洞寺戏楼　夏洞寺位于自流井和贡井之间的双塘乡，初建于南明永历癸巳年（1654）、清道光二十七年（1847）重建。夏洞寺整个建筑为四合院布局，大小院落间用回廊相联接。山门是单级式，寺门即是戏楼，为穿斗式木结构，歇山式屋顶，屋脊起翘修长。戏楼台面高三点零一五米，宽八点八二五米，为四柱三开间。戏楼的撑弓，台沿，衬枋装饰简朴大方。戏楼两边是回廊围成一个封闭的大天井，天井拾级而上是中殿，也为看台。现已列为四川省文物保护单位。

开江县普安镇戏楼　普安镇戏楼在关帝庙（今区公所）内，清康熙年间建。戏台为穿榫结构，十一架梁，四穿六柱歇山式单檐屋顶全木构造。座北朝南，戏楼即是门楼，两侧耳楼毗连对称，戏台对面是大殿，其间有一空阔庙坝为观众看戏曲表演的露天场所。戏楼造型典雅，雕刻精美，戏台分前后台，前台表演区宽五米，深五点五米，后台深二米，台面高二点八米，台下为进出过道。戏楼通高八米，两侧耳楼各长二十米，宽四米，前后台用一道甬壁（俗称三星壁）隔开，其上绘有三星图。两侧设耳门及上、下马门，左门楣横书"入相"，右门楣横书"出将"。戏楼画栋雕梁，台顶藻井彩绘各式神话、戏曲人物。台檐飞翘，下施装饰

性斗拱，均由龙、凤、象头垒叠而成。台沿口栏板也施以雕刻，涂以彩色，协调自然。整个戏楼雄伟壮观，不失精巧。戏楼现已被县文管所妥为保护。

永川县临江镇凌家祠堂戏楼　建于清同治年间(1862——1874)，宣统元年(1909)曾维修。戏楼坐南面北，呈方形，系砖木结构，小青瓦屋面。台宽十二米，高十米，进深十点五米，台檐有木质浮雕历史故事，造型美观。戏楼两侧厢房的木梁架上雕有小鬼形象，据说属"番鬼托梁"，木雕保存完好。

绵阳大公馆戏台　大公馆为清代绵州州衙之接待所，座落在绵州西街口。始建于何时无考，清光绪十四年(1888)被邻火延烧后又于旧址重建。公馆内建木结构戏台一座，敞厅内设有三、四百把竹椅以供观剧之用，大公馆内戏曲演出频繁，清代绵州官员的迎来送往以及每年的四时八节皆要在馆内演戏。民国建立之后，该馆仍旧为官方招待所，戏曲演出仍十分活跃。民国十一年(1922)桂华科班在馆演出，民国十二年成都三庆会在馆演出月余，民国十六年大公馆逐渐冷落，戏台遂于民国十七年拆除。

悦来茶园　清光绪三十一年(1905)四川劝业道周孝怀经营的悦来公司买下成都川剧艺人公会之会所老郎庙旧址(今华兴正街之街北)修建悦来茶园，是成都地区第一个官商合办的戏园。茶园建筑坚固，雕刻装饰精美，早期舞台仍如万年台状，舞台两侧耳楼设座，台下靠近舞台设特别座，也称官厅，稍后才称堂厢座，后期每把椅背上挂一小铁丝笼套置茶杯，观者一边看戏一边品茶。正面楼厢是专为女宾而设，楼厢之下为普通座，有铁丝网与堂厢分开。民国初年男宾由华兴街入场，女宾由梓橦桥入场，园内游动卖杂品食物，打脸帕，装水烟，出租座垫等。民国元年(1912)三庆会在该园成立，经过川剧艺人与悦来公司达成协议，悦来茶园正式渡让给三庆会作为承办改良戏曲和伶人谋生的场所。此戏园建立以来，川剧演出频繁，宣统元年(1909)《成都晚报》就刊有悦来茶园当时上演的戏目。由于三庆会在中国戏曲发展和戏曲改良方面有过较大的影响，故悦来茶园有川剧老窝子的美称。1954年改建后，取杜甫诗"锦江春色来天地"之意，更名为锦江剧场。

可园　清光绪三十二年(1906)吴碧澄初创建于成都原会府北街，即今忠烈祠北街。宣统二年(1910)又重建。此园有正座二百四十座，楼座一百六十座，副座一百二十座，普通座五百座，共计一千零二十座。原设女座，因屡滋事端，为当时官局禁革。园中演出时供应茶水、点心和其它食品，每座五角。当时在该园演出班社有旭春社、二乐科社、三庆会、长春堂等，经理人有陈云晖、何厚安、陈乔生等人。但因建造工料不坚，民国元年(1921)后租园的戏班甚少，到民国十二年后不复存在。

永川县五间乡禹王庙戏楼　始建于清末，民国年间被焚烧后重建。戏楼坐西向东，建筑系砖木结构，屋面琉璃瓦，歇山式屋顶。戏台宽九米，进深八点五米，台沿口有历史故事人物木雕，工艺精细，保存较完好。戏楼两侧原有的厢房已毁。

凡尔登大戏院　原名浙江馆，地址在宜宾匡时街，清宣统三年(1911)兴办园子，民

国二十一年(1932)更名凡尔登大戏院。凌左臣、董植清先后出任经理。川剧著名演员曹俊臣、杨云凤、丁德超、张德成和鼓师胡丙葵等先后在此献艺，堪称宜宾的戏窝子。中华人民共和国成立后，人民政府几次拨款维修，计有堂厢和楼厢座一千一百三十八座，改称宜宾剧场，为宜宾川剧团住址。

永乐茶园　民国初年乐山人廖海陶开设于乐山城东南角萧公庙(万寿宫)内，园内分设男座和女座，鹿鸣班首场演出，主要演员有杨素兰、刘世兆、李南林、谢国祥等人。民国十一年(1922)由蒋焕廷经营，更名为筠乐茶园，剧场内用木板铺垫，摆设四方桌卖茶，后改为木条椅，仍分男座和女座。演出时观众可泡茶，茶房打热毛巾两次，观众付小费。当时票价一百六十文铜钱，主要演员有周开太、李少群、黄玉凤、陈宜生、陈开关等。民国二十六年园内增设包厢，开始不分男女座。茶园于民国二十八年八月为日军飞机炸毁。

群仙茶园　民国元年(1912)由江永臣、刘文通、周尚文等在成都总府街开设。园内面积宽大，台榭走廊和台内优伶住屋，台外杂项执事等人住屋均有内外划分。男女来宾出入路径左右殊途，女宾入园直上楼台观剧，男宾进场在楼台之下观剧，上下悬隔。建筑用银三万六千余元。特别座、正座五百座，楼座三百二十座，副座一百座。该园系租佃与戏班承办，在园内活动时间较长且有影响的是三庆会康子林、唐广体等。先后还有升平堂、明胜科社、鉴古堂、永遇乐、同剧部等班社在园演出，兴旺时同时演戏竟多达四班。民国四年京班名角张耀廷等人受聘在该园与川班合演。民国十年到十一年该园又先后聘定京班名角每日加演一出或与川班合演，民国十四年一月上演新剧时亦加演京剧。经理人先后有康子林、唐广体，周镜清、周俊卿等。民国十五年春邹昕楷约集友人罗仲麒、吴干臣、周秀衡等招股租佃此园后略加维修，改名智育电影院，旧址在现今蜀都大道边的红旗剧场。

万春茶园　民国元年(1912)六月冯新廷立案建园于原少城公园侧(今人民公园内)，园内设特别座三百八十座，正座二百四十座，普通座二百六十座，共计八百八十座。出入路口原仅左边一道，民国五年五月，增设女宾入口，民国十年女宾入口又改由公园内，男宾入口仍旧。民国十二年二月军队进驻茶园，方桌椅子被陕西街药王庙驻军借走，民国十三年虽经王松泉承佃维修，然地处偏僻终至荒废。场地后来改建成大光明电影院。

大观茶园　民国元年(1912)建于成都梓橦桥街二十二号，同年六月初六开演。首聘沪上在川十锦杂技坤角开设诸般杂技和民歌小唱，军事巡警总厅批准每逢一、四、七日专售女宾票，若遇星期日照章顺延一日，其余时间均售男宾票。座位分特别座、正座、副座、普通四种，经理卫敬叔、王汝庄。该园地面狭窄，有碍交通，于民国三年四月八日经华阳县初级审判厅封闭停演。

华瀛大舞台　旧址在成都东丁字街十六号两湖公所。民国二年(1913)东亚舞台公司租定两湖公所，聘雇日本奇术团首演。当年十月二十七日呈请立案保护，准予当月二十八日开演。省城会馆开设戏园此属第一家。初开上演时，东洋奇技和戏曲合演。民国四年

时男宾进出由东丁字街正门，女宾由太平桥街两湖公所后门出入。民国初年园内设特别座、正座、副座、普通座四种。民国三十三年定额六百五十座，民国三十五年定额堂座五百五十座，楼厢二百六十座，1949年定额为七百座。前后在园戏班有一乐科社、川班新剧清岩组织(玩友)、裕民剧社、朝阳大学平剧研究社、友联京剧社、复兴剧部、正声剧社、新光川剧团、锦江蜀育剧团等。经理有范璧如、杨翰章、张福田、孙积臣、王义臣、曾国荣等。此园产权归两湖公所，故时常因会馆出租而告停演。民国二十六年十一月曾国荣在停演近十年之际呈请重建戏园，市府批示："非常时期，抗日战争爆发，组织戏园应不准行"。民国二十七年三月，刘春霖、陈汝樵再次呈请立案建园获准。经过修建，舞台为镜框式样，园内楼座、堂座均设长排背椅，于当年十月二十九日正式开演。但奉批只准演唱戏剧，不宜放映电影，园名仍用华瀛大舞。1953年，成都市人民政府将此园改建为大众技艺团场地，现为成都市杂技团驻地。

品香茶园　民国二年(1913)建于成都上升街，园主凌清泉。文化科社、鉴古堂、建华剧社、松荣堂等班社曾先后在此园演出川剧。经理此园有刘卓之、杨明钦、白德厚等人。民国五年一度因纠纷被当局查封。此园正座五百座，楼厢三百座，无副座，普通座六百座，共计一千四百座。民国六年初，陈攸序利用此园组织革新剧院，此后新剧、川剧交替上演。民国八年九月刘汉钧、陈悲秋合资接管剧院和剧场内外一切家具与舞台装置，重新组织调整后，将该院更名新社会剧场。

蜀舞台　在成都市下东大街。建于民国二年(1913)，蒋星延、朱润泉、王治安、李文治、陈文开等先后经理此园。开业后雇聘松荣堂、鉴古堂、天禄堂、永遇乐班、和丰科班、三庆会、娱乐班等在园演出。此园设正座、特座、楼座、普通座，共计一千一百七十座。民国十二年后无戏曲活动。

锦新舞台　民国三年(1914)三月成都中新街魏三益堂将二十三至二十八号公馆一院，街面铺房九间渡让给同心堂开设戏园。民团民众闻讯哗然，修造戏园经理孙祥麒不顾舆论擅自拆屋兴工。同年六月四日，民团集众捣毁建筑工地。同心永因公司特将此台改建为仿欧式活动舞台(实为转台)。木制，中有一轴，类似佛寺中转轮飞天藏，建筑不坚，常有倾塌危险，时人戏称为大坟包。观剧之楼累至三层，民国六年曾发生第三层中梁折断的事故，民国七年又曾发生地坠，致成灾。孙维良、江建廷、杨德三、牛鑫泉、胡重义、张维汉(一作张维翰)、叶志澄、林恕堂等先后经理此园。在此园演出的班社有松荣堂、新明科社、庆云堂、旭春社、同乐班、永遇乐、长春堂等。民国七年京剧、川剧曾在园合演，此后经常上演京剧。该园设特别座，正座五百座，楼座二百座，副座一百二十座，普通座一百座，共计九百二十座。民国十三年因建筑危险而停业。

泸县醒庐家庭戏台　泸州市泸县方洞乡屈桓升于民国五年(1916)在其私宅“醒庐”修建了一座家庭戏台。台为砖木结构,长二十四点一八米,宽一十三点九二米,台面高约二点二米。戏台前面是花园,左、右两边和正面是走廊。走廊上是廊楼。廊楼高二点四六米,宽三米。走廊和楼廊均为观看表演的地方。凡家中喜庆皆在此台演出戏剧。现保存完好。



钧乐剧院(湖广馆)　民国七年(1918)警察厅所属善堂经费发生困难,呈请演戏募捐,择选定湖广馆经办。戏院设置简陋,系用竹木材料捆搭而成。观演区为一个大木棚。舞台也是用木材捆绑而成的临时建筑。座位有正座五百座,楼座二百座,副座一百二十座,普通座一百座,共计九百二十座。因设置简陋,遇风雨即漏。次年四月,张耀廷所属京剧班联合钧乐剧院租借湖广馆营业,专演夜戏,此后京剧班在此活动数年之久。先后担任剧院经理的有陈至善、姜吉三、刘克立、黄世奎、江河清等人。民国十三年后,剧院主要上演文明新戏。民国十七年,警厅惩役场利用此园募捐时间达两年之久,该院经理叫苦不迭,此园遂不见存。

钧乐剧院(诚记)　民国二十五年(1936),成都兴禅寺获准建剧院。用五月时间,于次年二月八日落成,十一日正式营业。因民国十年前后曾有相同名称的戏园,故该院于民国二十七年五月在剧院前面加上“诚记”二字以示区别。民国二十七年五月前任经理张小宣辞职,经大会推举谭梓材为总理,韦仕贤为协理。次年一月三十日开始营业。前台职员二百一十二人,后台艺人七十三人。民国二十九年五月谭梓材逝世,停业。该院另选张筱轩为继任经理。此院至此名存实亡。

濯锦花园　杨云龙、吴廷侯等人集资始建于民国七年(1918),地址在成都外东锦官驿。因故延至民国九年九月九日始正式开业。建院时曾立案与警署定下每年岁终酌量募捐演出来接济贫民,此后每年腊月募捐济贫演出成为定例。园内不分座次等级,均售普通座。每票二百文,小孩减半。在该戏园演出过的戏班计有觉民剧社,娱乐剧社,天琴陕班,桂华科社,福寿剧部,升平会,宝庆和京班。经理先后在罗福元、冷远峰、郑存仁、杨海山、曾鹤龄、曹厚之等。民国十六年宝庆和京班演出之后此园遂不见存。民国二十年六月周龙章于东岳庙组织剧园一所,名称仍沿用“濯锦茶园”。

一园大戏园　重庆大梁子(今新华路)小校场一号。前身为民国四年(1915)创建的华章大舞台,民国十四年改为乾坤大舞台,上演京剧,后毁于火灾。民国十八年由范绍曾购买“乾坤”旧址改建为一园大戏院,经理黄汉,之后曾一度改名丽大舞台和一园楚剧院。民

国三十二年恢复原名。戏院系砖木结构，建筑面积为四千平方米。舞台为上海式“转台”，有上千个座位，是重庆当时设备较好的演出场所。先后来此演出的剧团和演员有：京剧刘家班、新兰芳、蒋叔岩、杨少安、毛韵珂、赵如泉等剧团和徐碧云、程砚秋、俞振飞、侯喜瑞、王少楼、刘奎官等；川剧张德成、曹俊臣、傅又林、唐彬如、当头棒（刘成基）、李凤林等；汉剧吴天保、花牡丹（女）；楚剧沈云陔等。民国二十七年，中华全国剧界抗敌协会在渝举办第一届戏剧节，计有京剧、川剧、歌舞、杂技等各艺术表演团体在此举行了为期三天的劝募寒衣联合大公演。1951年改为人民剧场。

春熙大舞台　在成都春熙路南段，由俞凤岗筹建并任该院老板。民国十八年(1929)建筑竣工，设计人为美籍华人苏工程师，次年农历正月开始营业。观众席的楼堂建三层看台，一改过去撑出式为镜框式，在成都地区属首创。民国三十年维修加固时，一反过去木材构造常态，外砖内木，顶上加盖铅皮。民国三十五年定额为堂厢九百三十四座，楼厢三百零四座。初建院时聘请泸上戏班来园演唱，此后京剧演出较为频繁。其间川剧、评剧、歌舞、杂技、话剧、京韵大鼓亦时有演出。经理人有陈辑五、张甫华、王福朝、李进才、谭梓材、张绍基、赵凌云等人。民国三十六年四月宣告歇业。

章华大戏院　在重庆市区梅子坡（今民族路）。民国十八年(1929)，由冯什竹集资在原萃芳茶园旧址改建而成。系砖木结构，三层楼房，分设男，女座席，设备较好，票价高于其他戏院，是当时重庆较具规模的商业性演出场所。曾子维任经理。戏院开幕时，门前大书张德成、曹黑娃（曹俊臣）、菑头脑壳（罗柱庭）三位川剧名角的大名，招徕观众。之后，薛艳秋、筱桐凤（阳友鹤）等演出川剧《目连传》数十本，京剧刘筱衡班演《西游记》四本，厉家班初到重庆也在此演出近一年时间。民国二十九年，毁于日机轰炸。

成都大戏院　又称成都剧院，先后有两处，一在成都书院南街，一在布后街。民国二十六年(1937)初，书院南街设立戏园称成都大剧院。观众席位，堂厢六百四十六座，楼厢一百二十四座。民国二十七年初，成都大剧院迁布后街三号，于五月开业，园内定额为九百座。上演较多的是评剧、京剧和川剧。经理人有廖玉廷、刘彦宗、朱永年，刘绍成等。

永乐剧院　在成都棉花街八十一号江西公所旧址。民国二十六年(1937)十月后龙致祥呈请改名永乐剧院，于民国二十七年二月准许营业。园内堂座设三百七十二座，楼厢设二百座，普通座一百座，共计六百七十二座。民国三十五年园内调整为堂厢三百五十座，楼厢一百七十座，共计五百二十座，1952年定额增至九百五十座。此院主要演评剧、川剧。抗日战争期间，流亡来蓉的东北评剧团曾在此演出。民国三十二年十月，剧院聘玉丰川剧部在院演出。经理人有龙致祥、高洪恩、宋德章。1953年该院改建为成都市群众京剧团剧场。计有席位一千二百座，分堂厢、楼厢，舞台为镜框式。

平民剧院　又称鸣鸣或明明剧院，在成都书院南街。此处以前是成都剧院旧址，民国二十六年(1937)至民国二十七年称平民剧院。经理何海泉。民国二十七年五月，因兵痞

在园内投掷手榴弹，酿成血案而告封闭。次年一月，由警备部销案，准予复业。经过修缮后由王志全呈报更名为鸣鸣戏院，于二月开业。数月后再次更名，又称明明剧院，民国三十一年十月赵凌云租下此园，接聘川陕演员到院演出，一度又将该园改称为新华大戏院。经理有何海泉、王志泉、黄亚光等，演出川剧、评剧、京剧。园内席位定额，民国三十五年堂厢三百五十座，楼厢二百零五座；民国三十六年堂厢三百座，楼厢一百五十座，普通五十座。1949年11月陈影、蔡炎等人租定此园改组成剧人之家，演出话剧。

国民电影院　又称国民大戏院，在成都提督西街。初建极其简陋，民国三十一年(1942)二月十五日正式开业，经理有杨涪春、李召南等。民国三十一年，园内定额为一千三百座；民国三十三年定额为堂厢九百座，楼厢三百四十座；民国三十五年定额为一千二百八十座；民国三十六年定额为一千二百座；民国三十六年定额为一千三百五十座。舞台为平面镜框式。演出京剧、川剧。中华人民共和国成立后，改建为军区影剧院。

万舞台　位于万县市一马路文昌宫坡坎下。民国十五年(1926)始建，民国十六年竣工。是由万县王仲寿、王伯权兄弟合资修造。该剧场观众席位定额一千座，是当时万县规模最大的剧场。落成时请湖北某汉剧团踩台，并先后接待过川剧和其它剧种演出。抗日战争时期常驻军队和堆码军粮，剧场建筑受到损坏。后由马振标出资修复更名为万舞台，民国三十年被日本飞机炸毁。

雅安上里乡戏台　1935年至1936年，中国工农红军长征，红四方面军曾在此台演出歌舞和戏剧。戏台原为一般的穿榫木砖房舍，舞台基础为红砂条石砌成，长五米八，高二米六。戏台正面是一狭长的乡村晒坝，是露天看场，只有简陋的戏台可避风雨。戏台背面临河，戏台正好在河坎上。临河一边戏台的石壁上留下红军宣传抗日、号召革命的标语口号多幅(石刻)，现保存完好。



三益公大戏院　又称三益公大剧院，位于成都市春熙路北段新街后巷子内，旧址为私人住宅。吴毅候、徐子昌、萧树仁等承租后加以改建于民国二十五年(1936)九月十六日开始营业。戏院内分设剧院、茶园、浴室、理发所、中西餐堂、百货商店等部门。戏院自称设备时代化，门道宏敞，光线充足，空气流通，座位舒适。据当时《新新新闻》增刊《三益公娱乐场巡礼》记载，戏院的茶园系花园改建，故布置新颖，颇有公园风味，并演唱大鼓书助兴。戏院自做戏班，王贵昌任剧务主任。聘成、渝、万县、合川等地川剧名角，莅场演出。计有小生唐笑吾、刘文若、李小武、叶明忠、李文德、杨瑞清；花旦黄佩莲、翠侠、筱宝琼、筱文君、筱桐凤、麟丽；正旦陈幺幺、谭香云；老旦

刘幺女子、白幺举人；花脸周海泉、陈禹门、张崇德；须生天籁、黄小富、廖清泉；丑脚鄢炳章、钟文松、苏成章、陈述文；坤旦筱美丽、筱美英、王学君、爱美玲、静环、爱华、红飞、薛艳、艾丽、艾美丽；鼓师赵洪如、方云定、喻绍武等。该院主要演川剧，演出中多用机关布景来进行舞台装置。为了适应当时的需要，剧院也间演汉剧和话剧。还特聘上海歌舞团在午夜戏后附加音乐舞蹈与杂技。民国三十五年改建后，由川剧鼓师陈敬忠，廖静秋等经营，当年冬天剧院受宪兵打砸。1951 年更名为实验川剧院，公私合营后又改称人民剧院，1953 年 8 月改体制为国营，又称人民剧场，均以川剧演出为主。1960 年更名为新闻电影院，主要放映电影，亦演出川剧。

雅安人民影剧院　位于雅安市西大街，旧址为惠泽宫，俗称娘娘庙，庙内有戏台一座，每逢会期皆演出神会戏。民国六年(1917)川剧群玉科社迁入庙内利用戏台长期演出，以后惠泽宫正式改为戏院，供本地和外地戏班演出。俗呼娘娘庙戏院。中华人民共和国成立后，西康省政府文化处于 1953 年动工拆除旧戏院，新建的人民剧院于 1954 年 7 月 1 日落成。整个建筑面积为一千一百一十九平方米，高十六米。主要用于雅安京剧团排练和演出场地。1977 年改为雅安人民影剧院。



绵阳市影剧院　位于绵阳市红星街五十六号，民国十六年(1927)由清绵州吏目衙门改建，称智育院，为影剧两用，后增设楼座，能容纳一千余观众。民国三十六年射洪县桂华科班在该院演出《耿氏上吊》，由于用真绳吊真人，观众超员过多造成剧院后楼厢坍塌，伤二十多人。中华人民共和国成立后，该院改称地区剧场、红星影剧院、绵阳市影剧院，由于多次翻修，改建，剧院设备齐全，已达到甲级影剧院水平。该院现占地一千七百一十九平方米，建筑面积一千五百三十九平方米。其中剧场面积为一千一百四十一平方米，堂厢、楼厢共有观众席位一千二百零四个。剧场舞台宽十一米，深九米，高六米，另有演员化妆休息室四十八平方米。舞台共设置照明电光源十八盏，总功率三十六千瓦，负荷量为五十千瓦，能满足一般剧团、歌舞团的演出。先后在该院演出的有成都、重庆、自贡等市专业剧团。

清末至民国四川茶园、戏园(院)一览表

名称	修建时间	地址	演出剧种	演变概况与现状
悦来茶园	1908年	成都华兴正街(今锦江剧场)	川剧	综合性影剧场
可园	1906年	成都忠烈祠北街,1913年停业	川剧	拆毁
锦江茶园	1912年	成都三圣街三圣宫1916年停业	川剧	拆毁
大观茶园	1912年	成都梓潼桥西街	川剧	拆毁
蜀舞台	1913年	成都下东大街(泾县会馆)	川剧	拆毁
群仙茶园	1912年	成都总府街(今红旗剧场)	京、川剧	后改为"智育电影院"现为"红旗剧场"
蜀都剧场	1912年	成都少城(祠堂街)关帝庙	川剧	拆毁
品香茶园	1912年	成都上升街	川剧	拆毁
万春茶园	1914年	成都少城公园内(人民公园)	川剧	后改"大光明"电影院
锦新舞台	1914年	成都中新街	京、川剧	拆毁
濯锦茶园	1918	成都外东锦官驿	川剧	拆毁
春熙大舞台	1929年	成都春熙南段口	京剧	拆毁
永乐剧院	1938年	成都棉花街(今东风电影院)	川剧、评剧	改"东风电影院"
平民大戏院	1936年	成都书院南街	川剧陕汉班	拆毁
三益大戏院	1936年	成都春熙北段	川剧、汉剧	1960年改为"新闻电影院"
成都大戏院	1938年	成都布后街	川剧、京剧	拆改"四川日报"
钧乐剧院	1936年	成都兴禅寺	川剧	拆改建为"农业银行"
华瀛大舞台	1938年	成都东丁字街	川剧	建国后为成都市"杂技团"驻地
新又新大舞台	1933年	成都祠堂街	川剧	现为"四川电影院"
昌宜电影院	1912年	成都昌福馆内	电影、川、京剧	拆毁新建"东风商场"
益民电影院	1939年	成都太平街(文化宫侧面)	电影、川、话剧	由市工人文化宫改造
国民电影院	1939年	成都提督西街	电影、川、话剧	现改"解放军影剧院"
寄园	1905年	重庆朝天门正街	川剧	已拆毁
荟芳茶园		始建于重庆菜园坝,后迁八蜡庙(今陕西街)	川剧	后易名为萃芳茶园,毁于火灾

续表一

名　　称	修建时间	地　　址	演出剧种	演变概况与现状
萃芳茶园	1913年	重庆梅子坡，今罗汉寺对面，棉花街口	川剧	后改建为“章华大戏院”
群仙茶园	1914年	重庆演武厅、今磁器口	川剧	后改德育电影院，今劳动电影院
裕民科社	1918年	重庆后伺坡箭道子，今公园路	川剧	已拆毁
锦江茶园	民国初年	重庆纸烟市，今民生路	川剧	后为又新大戏院
悦和茶园	民国初年	重庆机房街，今五一路	川剧	后为鼎新舞台
东舞台	民国初年	重庆西三街环球巷	川剧	后为环球大戏院
渝舞台	民国初年	重庆守备街	川剧	已毁
宜春茶园	民国初年	重庆朝天门	川剧	已毁
阳春茶园	民国初年	重庆机房街，今五一路	川剧	已毁
乾坤大舞台	民国初年	重庆大梁子，今新华路	京剧、川剧	后改为一园大戏院
陶　　园	民国初年	重庆上清寺	戏曲	已毁
章华大戏院	二十年代	重庆梅子坡，今罗汉寺对面棉花街口	川剧	萃芳茶园改建，后为一德川剧社
又新大戏院	二十年代	重庆纸烟寺，今民生路	川剧	锦江茶园改建，后拆毁
瀛环大戏院	二十年代	重庆大梁子，今新华路	川剧	后为大星明戏院
鼎新舞台	二十年代	重庆机房街，今五一路	川剧	悦和茶园改建，后又称光明舞台
心声剧院	二十年代	重庆石灰街	川剧	已毁
光明舞台	三十年代	重庆机房街，今五一路	川剧	鼎新舞台改建，后称悦和戏院
环球大戏院	三十年代	重庆西三街环球巷	川剧	东舞台改建后被炸毁
老钟鼓楼茶园	三十年代	重庆解放东路	文明戏等	淘汰
大华大戏院	三十年代	重庆解放东路	川剧	后为新川大戏院
米市剧场	三十年代	重庆临江门城外	川剧	淘汰
三三剧社	三十年代	重庆民生路，今六一儿童厂	川剧	淘汰
悦和戏院	三十年代	重庆机房街，今五一路	川剧	光明舞台改建，后为国民大戏院
新川大戏院	三十年代	重庆解放东路	川剧等	大华大戏院改建，后为电影院
月宫平剧场	三十年代	重庆大梁子，今新华路	京剧	淘汰

名　　称	修建时间	地　　址	演出剧种	演变概况与现状
唯一大戏院	三十年代	重庆演武厅，今磁器街	戏剧	社交礼堂改建，后为电影院
国民大戏院	三十年代	重庆机房街，今五一路	戏剧	悦和大戏院改建，后为上江电影院
黎姓院瓦棚剧场	三十年代	重庆邹容路	京剧	后改建称又新川剧院
大星明戏院	三十年代	重庆大梁子，今新华路	川剧	后为新川大戏院
都邮街瓦棚剧场	三十年代	重庆庆余堂药房后面	戏剧	淘汰
一德川剧社	三十年代	重庆梅子坡，今罗汉寺对面棉花街口	川剧	即章华大戏院，后改称第一联合川剧院
第一联合川剧院	三十年代	重庆梅子坡，今罗汉寺对面棉花街口	川剧	1940年8月19日被炸后迁正阳街，后又改为第一剧场
又新川剧院	三十年代	重庆邹容路	川剧	黎姓院改建后易名为第二剧场
得胜舞台	1940年	重庆中山一路246号	京剧	即刘家班，该处被炸后迁大同路
重庆戏院	1940年10月	重庆鸡街	戏剧	淘汰
第二联合川剧院	1941年	重庆米亭子4号	川剧	当年撤销
一园大戏院	1942年	重庆大梁子，今新华路	戏剧	后为电影院
刘家班	四十年代	重庆大同路	京剧	后为第三剧场
第一剧场	1943年	重庆正阳街	川剧	即一德川剧社，后为厉家班
第二剧场	1943年	重庆邹容路	川剧	即又新川剧院，后复名
第三剧场	1943年	重庆大同路	川剧	即刘家班，后为得胜大舞台
第一标准剧场	1944年	重庆	戏剧	淘汰
新京剧院	1944年	重庆	京剧	淘汰
厉家班	1945年	重庆正阳街	京剧	第一剧场改建，后为斌良国剧社
斌良国剧社	四十年代	重庆正阳街	京剧	因原名为第一联合川剧院，后改称一川大戏院
一川大戏院	四十年代	重庆正阳街	京剧	后改为重庆京剧团
又新川剧院	四十年代	重庆邹容路	川剧	第二剧场废弃而复名
中央大戏院	1946年	重庆中央公园内，今人民公园10号	川剧	后来歌剧学校迁此
三三戏院	1947年10月8日	重庆中山一路	川剧	后为人民乐园
更生大戏院	1947年	重庆夫子池	川剧	次年淘汰

续表三

名　　称	修建时间	地　　址	演出剧种	演变概况与现状
重庆大戏院	1948 年	重庆临江路，今重医附二院	川剧	1950 年淘汰
友容川剧团	四十年代	重庆大同路	川剧	第三剧场改建，后为得胜舞台
得胜大舞台	四十年代	重庆大同路	川剧	后为胜利剧场
伶女科社竹棚剧场	四十年代	重庆朝天门	川剧	淘汰
陪都黎庄票社	四十年代	重庆石板坡 5 号	京剧	淘汰
江苏同乡会	四十年代	重庆七星岗	戏剧	淘汰
黄沙溪剧场	四十年代	重庆黄沙溪	戏剧	淘汰
银行公会(又称银社)	四十年代	重庆道门口	戏剧	淘汰
陪都茶园	四十年代	重庆五四路	越剧	淘汰
第一书场	四十年代	重庆五一路	戏剧	后为电影院
第二书场	四十年代	重庆保安路	戏剧	后为解放军剧场
第三书场	四十年代	重庆中华路口	戏剧	后为山城曲艺场
青年馆	四十年代	重庆中华路	戏剧	后为实验川剧院
民众会场	1948 年	重庆北碚	汉剧	废
璧山大戏院	1941 年	璧山县城北街	川剧	淘汰
民众剧场	1947 年	铜梁民教馆内	川剧	淘汰
万舞台	1926 年	万县市一马路文昌宫坎下	川剧	
赣华大戏院	1948 年	万县市环城路 187 号	川剧	后改电影院
国光剧院	不详	万县万洲桥头侧	综合	已毁
涪陵大舞台	1916 年	涪陵西门崇兴寺	川剧	已毁
凯歌剧院	1938 年	涪陵太平街	川剧	已毁
龙王庙戏园	不详	垫江西门烟市巷	川剧	
一新大戏院	1948 年	石柱县火神庙	川剧	
果山茶园	民国初	南充丝绸街中山公园内	川剧	
春熙剧部	1925 年	阆中太平寺	川剧	
民众娱乐场	1942 年	蓬溪县城内城隍庙	川剧	

续表四

名　　称	修建时间	地　　址	演出剧种	演变概况与现状
畅叙乐部	1936 年	巴中县城西王爷庙	川剧	
岩渠大戏院	1948 年	渠县城关粮站	京剧	
江风剧院	1936 年	开江县普安镇	川剧	
竹阳剧场	1924 年	大竹县城关	川剧	
新生剧场	1937 年	通江县城关	川剧	
时雨声剧社	1930 年	平昌县城关	川剧	
醒群音乐社	1935 年	南江县城关	川剧	
福顺班京剧社	1937 年	达县城内马蹄街	京剧	
达县京剧院	1944 年	达县城内西街	京剧	
联合大戏院	1941 年	遂宁城内万寿宫	川剧	现为综合性剧场
镇江寺剧场	1948 年	遂宁城关兴隆街	川剧	
射洪茶园	1927 年	射洪太和镇南华宫	川剧	
迎春剧场	不详	射洪太和镇迎春门外	川剧	
莲熙舞台	清末	泸州城区纽子街	川剧	
鸣胜茶园	1911 年	泸州西门克郎庙	川剧	
维新茶园	1911 年	泸州城关黑神庙	川剧	
三泸茶园	1912 年	泸州城水井沟	川剧	
俱乐茶园	1913 年	泸州城区纽街	川剧	
同庆茶园	1914 年	泸州小市	川剧	
丹凤舞台	1931 年	叙永县南华宫	川剧	
安乐茶园	1919 年	合江县张家沟	川剧	
乐宾茶园	1923 年	合江县城上街张爷庙	川剧	
吉　　园	1946 年	合江县城中街	川剧	
蜀声川剧院	1945 年	泸县北大街	川剧	
齐天乐剧院	1938 年	泸州公园门口	川剧	
泸光影剧院	1946 年	泸县忠孝路	川剧、电影	

续表五

名　　称	修建时间	地　　址	演出剧种	演变概况与现状
云南会馆	1912 年	宜宾市走马街	川剧	
叙宾剧院	1912 年	宜宾匡时街	川剧	1932 年更名"凡尔登大戏院，现为宜宾川剧团团址
均天茶园	1913 年	宜宾熙街老郎庙	川剧	
长春茶园	1934 年	宜宾走马街上天官内	川剧	
齐天乐茶园	1938 年	宜宾钱纸市	川剧	后改为电影院
合江剧院	1947 年	合江县复兴路	川剧	
高县戏院	1948 年	高县四维街	川剧	
均天茶园	民国初年	自贡市湖广庙	川剧	
王家塘戏园	不详	自贡三台寺坎下	川剧	
同庆戏园	不详	自贡新街南华宫	川剧	
高硐戏园	不详	高硐王爷庙	川剧	
同乐戏园	1940 年	自贡市自由路工人文化宫	川剧、电影	
乐天戏园	不详	贡井平桥头坡后	综合	
旭川戏园	不详	贡井区电影院	川剧	已改为影剧院
天官堂剧院	不详	贡井艾叶滩街	川剧	
富顺剧院	1948 年	城关荣王庙	川剧	
三荣剧院	1945 年	今荣县电影院	川剧	放映电影
天仙大戏院	不详	内江惠民宫	川剧	
中江戏园	1933 年	中江南街城隍庙	川剧	
严陵剧院	1945 年	威远县严陵镇	川剧	
永乐茶园	民国初年	乐山城东南角万寿宫	川剧	
乐山剧场	1940 年	乐山市东大街	川剧	
众乐剧院	1941 年	犍为县西街	川剧	
君乐川剧院	1942 年	五通桥外码头	川剧	
智育院	1927 年	绵阳县城门口	川剧	

续表六

名　　称	修建时间	地　　　址	演出剧种	演变概况与现状
大公馆戏园	清末	绵州西街口	川剧	
协合剧院	1926年	德城内南街	川剧	
铁军戏园	1941年	三台县城关	川剧	
中心剧院	1948年	三台南街中心市场	川剧	
生明剧院	1947年	三台陕西街	川剧	
禹王宫剧场	1946年	江油中坝城关	综合	
镇江戏园	不详	平武镇江	川剧	
民乐剧院	1912年	广汉县梓潼街	川剧	
岷江剧院	1932年	灌县商业场内	川剧	
彭县剧院	1945年	彭县西街联巷	川剧	
精诚剧场	1939年	崇庆东大街	川剧	
临邛大戏院	1940年	邛崃县城东街	川剧	
时中大戏院	1941年	新繁县西街	川剧	
新新剧院	1929年	新都县西街南华宫	川剧	
边疆大戏院	1944年	雅安城关娘娘庙	川剧	
雅安剧场	1951年	雅安城关镇	川剧	
民众剧院	1946年	广元上河街王爷庙	川剧	
禹乡川剧台	1943年	茂县大南街城隍庙	川剧	
康乐川剧院	1944年	峨眉县城康乐文化馆	川剧	

1949年至1982年四川省县级以上营业性剧场一览表

名　　称	修建时间	地　　　址	演出剧种	演变概况与现状
锦江剧场	1952年	成都华兴正街	川剧	原为悦来茶园，改剧场后演川剧，现兼演电影
工农兵影剧院	1953年	成都外北李家巷	川剧、电影	现演电影
望江剧场	1953年	成都外北水井街	川剧、电影	原为望江川剧团住地，翻修后放电影

续表一

名　称	修建时间	地　址	演出剧种	演变概况与现况
四川剧场	1954 年	成都市人民南路	综合式	为省人民艺术剧院住地，兼演戏剧，电影
成都剧场	1956 年	成都人民中路文武路口	综合式	现主要放映电影
红旗剧场	1965 年	成都东风路(总府街)	戏剧、电影	现为市歌舞团场地
红光影剧院	1958 年	成都八宝街	川剧、电影	原为市青年川剧团场地，演川剧，现放电影
草堂剧场	1962 年	成都外西石灰街	川剧、电影	现主要放映电影
新闻电影院	1962 年	成都春熙路北段三益公旧址	川剧、电影	原为三益公大戏院主演川剧，改建后主要放电影
新声剧场	1972 年	成都西御街	京剧、电影	原为中央电影院旧址，建剧场后为市京剧团场地
川剧二团排练场	1980 年	成都东风路一段，市川剧二团排练场	川剧、电影	现改放电影
实验川剧院	1950 年	重庆中华路	川剧	后为重庆市川剧院
西南川剧院	1953 年	重庆邹容路	川剧	又新川剧院改建，现名重庆剧场
重庆剧院	1955 年	重庆邹容路	川剧等	至今犹存
重庆市川剧院	1955 年	重庆中华路	川剧	实验川剧院改建，现名实验剧场
实验剧场	五十年代	重庆中华路 160 号	川剧等	今犹存
胜利剧场	五十年代初	重庆大同路	川剧等	由得胜大舞台改名，至今犹在
解放军剧院	五十年代	重庆保安路	戏剧	今犹存
老公安礼堂	五十年代	重庆捍卫路	戏剧	后为科技情报所礼堂
铁路局礼堂	五十年代	重庆中山一路	戏剧	今犹存
光明越剧团	五十年代	重庆机房街，今五一路	越剧	光明电影院改建，已淘汰
公交俱乐部	五十年代	重庆大溪沟	戏剧等	今犹存
海员俱乐部	五十年代	重庆陕西路	戏剧等	今犹存
财贸俱乐部	五十年代	重庆中华路	戏剧等	今犹存
中苏大礼堂	五十年代	重庆人民路	戏剧等	后为人民大礼堂
人民大礼堂	五十年代	重庆人民路	戏剧等	今犹存

续表二

名　　称	修建时间	地　　址	演出剧种	演变概况与现状
群众川剧团	1960 年	重庆夫子池	川剧	大众游艺园的部分改建，后为市中区川剧团
市中区川剧团	1960 年	重庆夫子池	川剧	后为大众剧场
大众剧场	六十年代	重庆夫子池	川剧	后为东风剧场
市中区区委礼堂	六十年代	重庆和平路	川剧等	后为长征电影院租用
东风剧场	七十年代初	重庆夫子池	川剧	大众剧场改称，后又复原名
大众剧场	七十年代末	重庆夫子池	川剧	后为儿童电影院
公安礼堂	七十年代	重庆江家港	戏剧	今犹存
科技情报所礼堂	七十年代	重庆捍卫路	戏剧等	老公安礼堂改建
长江剧场	1956 年	重庆杨家坪，兴胜路1号	川剧	兼放映电影
工农剧场	1957 年	重庆小龙坎	川剧	前身为陪都大戏院，1950年后改建
上新街剧场	1953 年	重庆南岸区上新街前驱路 262 号	川剧	1953 年改建，1955 年命名，1966 年至 1972 年间多次改建。演戏剧，电影。
江北剧场	1954 年	重庆江北城正街 91 号	川剧	
北碚剧场	1952 年	重庆北碚体育场侧	川剧	原为北碚会场，1952 年改建为北碚川剧院，“文化大革命”时改名为北碚工农兵剧场，1980 年改建，复名
铜梁剧场		铜梁县城	川剧	
江津剧场	1961 年	江津县城	川剧	旧剧场改建
东方红剧场	1966 年	合川县城久长街	川剧	初名白宫戏院，1957 年改建，1966 年改为现名，现兼放电影
巴县剧场	1956 年	巴县城	川剧	1976 年重建
綦江剧场		綦江县城	川剧	
长寿剧场	1953 年	长寿县城	川剧	另一同名剧场在长寿城内，始建于 1980 年
永川剧场		永川县城	川剧	
潼南剧场		潼南县城	川剧	

续表三

名称	修建时间	地址	演出剧种	演变概况与现状
荣昌剧场		荣昌县城	川剧	
壁山剧场	1976年	壁山县城	川剧	
隆县剧场	1954年	隆昌城关东街	川剧	
红旗剧场	1952年	万县市二马路	京剧	
人民大礼堂	1950年	万县市和平广场	川剧	综合式
和平剧场	1957年	万县市复兴路	川剧	
开县剧场	1953年	开县城关	川剧	
梁平剧场	1956年	梁平城关	川剧	
人民剧场	1962年	梁平县文化馆	川剧	
人民大礼堂	不详	云阳县城广场侧	川剧	
达县川剧场	1953年	达县城内大西街	川剧	
达县京剧场	1951年	达县市马蹄街	京剧	
宣汉剧场	1953年	宣汉县东乡镇	川剧	
开江剧场	1952年	开江县城关	川剧	
万源剧场	1952年	万源县城关	川剧	
通江剧场	1953年	通江县城关	川剧	
南江剧场	1953年	南江县城关	川剧	
巴中剧场	1951年	巴州镇胜利街	川剧	
巴中曲剧场	1954年	巴县城关	曲剧	
平昌剧场	1953年	平昌县城关	川剧	
大竹剧场	1951年	大竹县城关	川剧	
渠县剧场	1953年	渠县八一街	川剧	
邻水剧场	1956年	邻水县城关	川剧	
红旗剧场	1959年	南充人民中路	川剧、歌舞	
东风剧场	修建于30年代	南充模范下街	川剧	

名　　称	修建时间	地　　址	演出剧种	演变概况与现况
解放街剧场	1979 年	南充解放街	川剧	
南充市京剧场	1955 年	南充果山街	京剧	
龙门剧场	1955 年	南充县龙门镇	川剧	
东观剧场	1957 年	南充县东观镇	川剧	
蓬安剧场	1975 年	蓬安县城关镇	川剧	
岳池剧场	50 年代初	岳池县城关	川剧	
阆中剧场	50 年代初	阆中县保宁镇	川剧	
仪陇剧场	50 年代初	仪陇县金城镇	川剧	
营山剧场	1955 年	营山县城守镇	川剧	
西充剧场	1982 年	西充县晋城镇	川剧	
南部剧场	1983 年	南部县南隆镇	川剧	
广安剧场	1983 年	广安县浓洄镇	川剧	
苍溪剧场	1950 年	苍溪县城关镇	川剧、灯戏	
五一剧场	1958 年	涪陵铁炉街	川剧	
涪陵市剧院	1957 年	涪陵箱子街	京剧	
秀山剧场	1965 年	县城西街天后宫	灯戏	
垫江剧场	1957 年	垫江县大苍子	川剧	
绵阳地区影剧院	1976 年改建	绵阳市	综合	注:原为 1927 年建
涪江影剧院	1979 年	绵阳县绵江路	综合	
人民剧场	1953 年	绵阳珠市街口	川剧	
声明剧院	1952 年	三台县城关	川剧	
梓潼剧场	1952 年	梓潼县城东街	川剧	
广元川剧场	1965 年	广元县	川剧	
广元豫剧场		广元县	豫剧	
江油南外剧场	1952 年	江油南外王爷庙	川剧	

续表五

名　　称	修建时间	地　　址	演出剧种	演变概况与现状
江油新剧场	1961 年	江油县鱼市口	川剧、杂技	综合
剑阁剧场		剑阁县城	川剧	
青川剧场		青川县城	川剧	
旺苍剧场		旺苍县城	川剧	
德阳剧场		德阳县南街	川剧	
绵竹川剧场		绵竹县城关	川剧	
罗江剧场	1953 年	罗江县城南街	川剧	
遂宁艺校剧场	1954 年	遂宁城内顺南街万寿宫	川、曲剧	
军分区礼堂	1951 年	遂宁米市街、禹王宫	综合	
文化宫影剧场	1952 年	遂宁北辰街金碧池	综合	
射洪剧场	1980 年	射洪太和镇南华宫	川剧	
蓬溪影剧院	1980 年	蓬溪县城关	川剧	
盐亭剧场		盐亭县城关	川剧	
泸州剧场	1951 年	泸州市人民商场	川剧	
市府礼堂	1951 年	泸州市府路	综合	
军区礼堂	1951 年	泸州纪念桥	综合	
江城剧场	1965 年	泸州澄溪口	综合	
曲艺书场	1951 年	泸州人民商场	曲剧	
小市剧场	1957 年	泸州小市中码头	曲剧	
合江剧场	1953 年	合江县城中街	川剧	“吉园”改建
曲艺剧场	1957 年	合江县城	曲剧	
人民剧场	1953 年	泸州市迎晖路	京剧	
纳溪剧场	1953 年	纳溪县滨江街	综合	
古蔺剧场	1956 年	古蔺宏济桥	综合	
宜宾剧场	1951 年	宜宾市匡时街	川剧	
金江剧场	1979 年	宜宾市抗建路	川剧	

续表六

名　　称	修建时间	地　　址	演出剧种	演变概况与现状
大观楼京剧院	1953年	宜宾市大观楼	京剧	
曲艺剧场	1952年	宜宾市中山公园“文献楼”	曲剧	
筠连剧场	1952年	筠连县民主街	川剧	
高县剧场	1953年	高县城关	川剧	
珙县剧场	1957年	珙县胜利街	川剧	
南溪剧场	1954年	南溪县三元街禹王宫	川剧	
江安剧场	1953年	江安县北街	川剧	
长宁剧场	1953年	长宁县城玉皇观	川剧	
自贡剧场	1955年	自贡市自由路	川剧	
工人文化宫	1951年	自贡市解放路	综合式	
商业俱乐部	1953年	自贡市马房街	综合式	
富顺剧场	不详	富顺县城	川剧	
荣县剧场	不详	荣县城内	川剧	
沱江剧场	1959年	内江市人民路	川剧	
甜城剧场	1952年	内江市人民路	川剧	
内江县剧场	1969年	内江市交通路	川剧	
资中剧场	1952年	资中成衣铺街	川剧	
资阳影剧院	1980年	资阳城建设西路	川剧	
简阳剧场	1953年	简阳县原贵州会馆	川剧	
安岳剧场	1959年	安县城关镇喻家湾	川剧	
乐至剧场	1954年	乐至县东街	川剧	
威远剧场	1953年	威远县城	川剧	
中江剧场	不详	中江县城	川剧	
乐山剧场		乐山市东大街		
嘉州剧场		乐山市	川剧	
乐山影剧院			综合式	

续表七

名　　称	修建时间	地　　址	演出剧种	演变概况与现状
五通剧场		乐山五通桥	综合式	
犍为剧场		犍为县西街	川剧	
夹江剧场		夹江县城内	川剧	
眉山剧场		眉山县西街	川剧	
峨眉剧场		峨眉县城内	川剧	
丹棱剧场		丹棱县	川剧	
青神剧场		青神县	川剧	
井研剧场		井研县	川剧	
洪雅剧场		洪雅县	川剧	
彭山剧场		彭山县东街	川剧	
红旗剧场		雅安城关	川剧	
华兴街剧场		雅安华兴街	京、川剧	
大众戏院	1952年	雅安城关	川剧	
人民影剧院	1954年	雅安城关	川剧	原名边疆大戏院
人民剧院	1952年	西昌原"军人俱乐部"	川剧	
长征影剧院	50年代	西昌城关	京剧	
冕宁大礼堂	50年代	冕宁城关	川剧	
会理大礼堂	50年代	会理城关	川剧	
米易大礼堂	60年代	米易城关	川剧	
渡口京剧团排练场	1976年	渡口市内54公庄	京剧	
渡口川剧排练场	1982年	渡口市内丙草岗	川剧	
温江地区影剧院	1954年	温江县外东	川剧	现为综合型剧场
双流县人民剧场	1977年	双流县城关	川剧	现为综合型剧场
金堂县红旗剧场	1955年	金堂赵镇	川剧	现为综合型剧场
崇庆剧场	1953年	崇庆县大东街	川剧	现改电影院
大邑剧场	1953年	大邑县城关	川剧	

续表八

名　　称	修建时间	地　　址	演出剧种	演变概况与现状
临邛剧场	1982年	邛崃县东街	川剧	现改电影院
蒲江剧场	1953年	蒲江县城关	川剧	
人民剧场	1958年	新津县西门	川剧、电影	
新都剧场	1953年	新都县城西街	川剧	
彭县剧场	1979年	彭县南街	川剧	
灌县剧场	1952年	灌县东街商业场内	川剧	
郫县剧场	1954年	郫县北门外	川剧	
唐昌剧场	1954年	郫县唐昌城关	川剧	
什邡剧场		什邡县城关	川剧	
广汉剧场		广汉北街	川剧	
茂汶剧场		茂县城关	川剧	
大礼堂	1953年	马尔康城关	川剧、京剧、藏戏	
红原剧场	1975年	红原县城	藏戏	

演 出 习 俗

以川剧为主并汇同灯、曲、傩、藏等剧种的四川地方戏曲，旧时的演出习俗与宗教有很深的渊源关系，凡宗教神诞均为演出的动因。其中庙会戏占极大比重，剧目多为酬神戏。其次是娱人活动，如生辰寿诞、嫁娶婚丧、华居落成、乔迁新府、职位高升、商贾开业、祈福祷雨、庆贺丰收等民俗亦要在庙台、戏园、馆所或集市进行演戏活动。灯戏则多在春节元夕或农事为由进行。

辛亥革命后，城市戏班渐入戏园售票演出，乡班则仍沿旧俗。中华人民共和国成立后，习俗有所改变。除剧场演出外，物资交流会、节日庆典活动常作演出。另外还有巡回、慰问、送戏上门等方式到部队、工厂、农村演出。五、六十年代时配合中心宣传演出也颇为流行。

戏班班规，行会条例，演戏规则等，川戏班最完善，故以川戏为主叙述。

庙会戏　为神诞庆寿、开光等在庙会演戏酬神。每逢会期，当地哥老会及帮口集资邀戏班演戏酬神，演出剧目多与神佛有关。届时，善男信女顶礼膜拜，摊贩云集，热闹非常。庙会名目繁多，各方习俗亦有差异。如：

文昌会：农历二月初二，凡建文昌宫之地，均办庙会。

老君会：农历二月十五日。

观音会：农历二月十九、六月十九、九月十九。六月十九日观音得道，会期更盛。唱《火烧白鹊寺》、《佛尔卷》。

娘娘会：农历三月初三，送子娘娘生辰（也有二月十九一说）。娘娘会送童子。省城延庆寺、娘娘庙各处演戏酬神，并雕长四五寸木雕童子若干，在神殿前抛掷人丛，众争抢，得童子者是夜用鼓乐旗伞、灯烛火炮，送木童置彩亭中。或用小儿抱着，送给亲戚中无子女者。

东岳会：农历三月十五（亦有三月二十六、三月二十八之说），迎神酬神，仪式盛大。戏班扮八大仙、四大天王、八大金刚及金童玉女与牛头马面众鬼等，随銮驾左右。由三十二名皂隶抬开道锣，吹大唢呐，扛彩旗与“肃静”、“回避”牌。执事提大灯笼，乡绅提炉吊香，迎神仪仗向东岳庙、城隍庙、严公庙、火神庙，瘟主庙进发。每入庙，由佛道二教法师作法事后，

将神请入轿内。之后又抬神游行，沿街百姓燃点香火迎送，再入东岳庙后即献戏敬神。东岳神为主，城隍及瘟、火二神为客。剧目有《开皇诰》、《仙人岛》、《玉祖寿》、《目莲传》等。历时月余。

佛祖会：农历四月初八（亦有四月二十日之说），佛祖生辰，乞佛祖赐福、除灾。拜佛挂红，敬香燃爆竹，昼夜不绝。演出《佛尔卷》三本及《打渔闹江》等。

城隍会：各地会期有别，雅安是三月初一，其他有四月二十八及五月二十三和二十七等。雅安城隍庙建于明嘉靖年间，据《雅安历史风俗篇》记载，每年农历“三月初一，城隍出驾、演剧郊外，谓之春台”。相传三月初一为城隍生日，先举行“迎神赛会”仪式，正午由十六人抬城隍出驾。城隍銮驾有旗伞、舞龙耍狮仪仗，并有高台、平台、阴台、阳台、乐棚等列队于后。戏班各行当分扮文官武将、仙神鬼怪，跨骑骏马，随之过市。一路香烟缭绕，管弦齐鸣，锣鼓喧天。先是东门城隍出驾穿城直抵西门，所谓东门城隍请西门城隍看戏，反之，西门城隍回请东门城隍。本地其它诸神也相继出驾、回驾。活动延续至二十四日止。“迎神赛会”期间，白日唱庙会戏给城隍看，坤角被限制不得出台，夜戏方可。

资阳城隍会：农历五月二十八日，演戏近两月，朝会观戏、士女如云。据资阳县志记载，清乾隆五十七年(1792)至嘉庆二十五年(1820)白莲之乱后，上方封资阳城隍为“显忠伯爵”，演戏酬神，发以为常，至民国末期，历时一百五十余年。该会素以戏班行当齐、名角多、技艺高而名扬四方。演戏固定于五月二十二日唱亮台戏。

巴中县城隍会：农历五月二十七，迎神仪仗较东岳庙会仪仗增加八大彩旗，黄罗罩伞，长柄逍遥扇，长管喇叭，及若干“戏台子”（肩抬戏，俗称地台子，将大方桌反置，一双长丈余抬杆将桌抬起，桌腿扎简易布景，由儿童装扮戏中人物站立其间），迎神过程与东岳庙会同。剧目有《盗金菊》、《焚江王》、《山王岗》、《双无常》、《阴阳告》、《汉江海》等。

药王会：农历四月二十八，病者向药王菩萨挂红送匾，乞求祛病消灾，唱《药王成圣》，又名《孙思邈坐虎登龙》（胡琴戏）。

龙舟会：农历五月初五庆端阳，扎龙船游江，龙舟竞渡抢鸭子。为纪念屈原演戏，唱《后羿射日》（又名《射太阳》）、《洞庭配》、《群仙会》、《截江夺斗》等戏。

单刀会：又名磨刀会，农历五月十三，关老爷（关云长）磨刀日，纪念桃园结义，唱《临江宴》。

瘟祖会：农历五月十五，演戏十日，为除瘟疫。

王爷会：每逢农历五月雨季来临之际，水运船帮请戏班唱《唐安杀子》，祝福船运昌盛。亦有六月初六为镇江王爷会、六月初四为北沙王爷会、初六成都王爷会之说。是日，俗传为镇江王爷生期，船帮众人，为避水险，均不开船，并于王爷庙前虔诚礼拜，演戏酬神。犍为县竹根滩之王爷庙尤为热闹。其他如米碾户、干菜行、药材帮、柴行、炭行、木行、纸帮、无不设筵待客。或演戏，或念经，以求吉利。

火神会:农历六月二十七,俗传系火神菩萨降神日,众人祈求火神赐福免灾。必在火神庙唱《双旗门》、《收黑龙》、《伏魔剑》等戏。

土地会:土地菩萨生日,各地传说不一,有的认为农历二月初二是土地生日,八月初二是土地婆生日。成都亦有七月初七为土地生辰之说。泸州一带,土地六月初十生日。土地生日那天,各地均要开展祭祀活动。成都土地会,家家要杀鸡祭祀。各街土地祠,经会首募集香钱,演皮影戏酬神。酬神戏要唱《结草报》、《三土地》等,以求一方平安。

财神会:农历七月二十一,财神生日,酬神戏要唱《财神图》、《黄河阵》、《宫人井》、《南河岸》等,以求财源茂盛,生意兴隆。

月光会:农历八月中秋节,传为月光生日。中秋之夜,家家供饼饵、水果,全家老小对月膜拜。前后数日间,各街集资,演戏酬神。金堂县的月光会,约有十天热闹,游人甚众。

张爷会:农历八月,由屠宰行请戏班唱《当阳桥》、《哭桃园》,祝屠宰生意兴旺。

雷祖会:雷祖生日有农历九月或六月二十四之说。演戏要演《九龙柱》、《送殷文仲归天》。教育后人孝敬父母,可祛病消灾。

牛王会:农历十月初一,演戏酬神保平安。

太阳会:农历冬月初十,也有十九一说。太阳生日,居民焚香,祝拜太阳寿诞。太阳盛会,合资演戏。

灶王会:农历腊月二十三,灶王上天述职,将民事禀告玉皇大帝。民间供糖果,求灶王上天言好事,下界保平安。灶神于三十归来,演戏酬灶王爷,求降福民间。

此处尚有正月初九上九会、正月十二禹王会、正月十二万寿宫许真君会、正月十五上元会、二月十五群仙会(蟠龙会)、三月三灵祖会、六月二十四太子会(老郎会)、六月二十四川主会、七月七鹊桥会(七巧会)、七月十八王母会、八月二十七孔子会、九月九燃灯会、十月十五水府三官下元会、冬至节仙姬会等。

还愿戏　亦称香愿戏,因祈福、求嗣、禳灾、求寿而许下香愿者,请戏班演戏以示诚心。若所祈如愿,则再请戏班唱酬神戏。禳灾亦称清醮、雨醮。清醮戏:遭水、火、瘟灾,请道士打清醮。送走水、火、瘟诸神,请戏班唱《目莲》戏,驱邪捉鬼,祈神禳灾,保佑地方清静平安。雨醮戏:凡遭旱灾,请道士打雨醮,并请戏班演《东窗》戏,祈上天降雨。雨戏演出时间较长,一般五至十天,甚至长达月余。

大贺戏　团拜、寿诞、喜诞、丧事、华居落成、戏台踩台等唱贺戏。庆贺一方大吉大利,人杰地灵,贺显贵长寿,多子多福,贺新贵偕老百年,早添贵子,贺生员高中,贺乔迁新府,贺职位迁升,贺商号开张,贺亡灵升天。团拜戏系戏班新到唱开台戏,向会首、地方码头致贺,唱《群仙会》,幺台唱大团圆戏。寿诞唱《大赐福》、《甲子寿》、《八仙庆寿》。喜诞唱《引凤楼》、《美洞房》、《仙姬送子》、《五桂联芳》等。商号开张唱《黄金窖》等。丧事唱《贺鹤飞升》等。也有东道主酬谢宾客的。大贺戏一般以贺寿戏为多,男寿多演《佛祖寿》、女寿多演

《蟠桃会》。

酒戏　酒席间唱戏之谓。庙会戏期间，帮会唱酒戏，主要由当道众公“玩彩场”(酒席间点戏)，台下摆席，台上唱戏。每折戏要挂红、领赏，有重赏或加红封，挂红放炮给赏钱，赏给唱作皆佳者。演员、捡场师、鼓师、场面提成分红。一次点戏十余折，每折唱段不少十来分钟，艺人称之为扯萝卜。此“玩彩场”，堂戏亦有之。凡遇所演不称主人心者，当场唱倒彩，甚者立命送客(即辞退演员)。酒戏亦称点戏，富商或官府宴会时点演川戏。民国初年，自贡富商或官家宴会常演川剧，除已固定的剧目外，还有请来赴宴的宾客点折子戏演出，通称酒戏和点戏。按习俗，点戏者对扮演的艺人必有奖励，叫做发赏。分公赏、私赏。公赏对扮演者及同堂场面，都各有一份。私赏是专发给指定演主角的人独有。当年在自贡胡慎怡堂宴集，点演赵熙《情探》一剧，其点戏赏金则由饰王魁与敫桂英者二人平分。公赏的规矩，如演《骂纣挖心》一剧，就不限于饰比干的演员一人独得，同场的纣王、配角、场面等在赏金的分配上，都人人一份。又如演出《骂纣挖心》一剧，在发赏时不说是公赏，而说是私赏，其赏金则该是饰比干的正生一人独有。无论公赏、私赏，对于场面人员和打杂师，按照班规也有一定的赏金(属于分润部分)。相反，所点的戏，演员如不能演出，就要罚戏。身患重病的演员，只要点着他的戏，也不得推辞。对于这种规矩，当时的艺人说：“一边欢喜一边苦呵！”

募捐戏　修桥补路、建祠庙、办公学等公益事业，将唱戏收入款作为集资，民国后称义演。民国三十三年(1944)，冯玉祥曾组织合江城区业余川剧总社、城关川剧娱乐界的人士等十六个俱乐部、社，联合义演三日川剧折子戏。演出《霸王别姬》、《彩楼记》、《马房放奎》、《阳河摘印》等，义演募款六千多万元，用以支持抗日战争。

帮会戏　民国时期，帮会集资演戏以促进商业繁荣，发展为百货会。利用演戏会聚各乡顾客。届时百货云集，物资得以交流，市场由之繁荣。又称帮口戏，演几本或十多本，较大城乡历年皆有。

集贸戏　为集市贸易招揽顾客以利物资交流而演戏，多利用旧俗，如三月城隍会。流传今日，由庙会戏改变内容为“三月物资交流会”，俗称坝坝会，会上演出川戏。又如端午节举行龙舟赛会，亦有川戏或打玩友的演出。

园子戏　有万年台子戏、茶园戏和戏院舞台戏三种。经济收入为营业售票演出。万年台子戏，民国初期，戏班在各城乡利用庙宇万年台子售票演出。观众在台前敞坝及台之两侧、走楼和正殿看戏。好的戏班在城内演出，差的到场镇。这种万年台子售票演戏，为园子戏的雏型。园子戏是艺人对剧场的俗称，坚持固定演出者，称空地园子。园子戏尚有茶园戏。如民国八年(1919)内江文英街惠民宫办起江汉茶园，设有戏台，接川剧流动戏班。茶园演戏，设点售票，凭票入座。戏班按收入分成。观众边品茶边观戏。

踩台戏　又称接灵官、安神戏。凡新建庙宇、戏台、新屋室竣工落成后，请戏班接灵官安神，唱《群仙会》、《黄金窑》等戏，意在求神保佑福地清净，并对善士的捐助表示谢忱。

接灵官方式有接镇台灵官、接行台灵官。接扫台灵官、接跑马灵官、接阴灵官等。踩台戏1949年以后每有新剧场落成(或有意义的建筑物落成)仍沿旧俗请剧团演戏,以示庆贺,不过演出形式大有改观,只限于赠锦旗送贺信,然后演出以喜剧色彩为重的剧目。

灵官镇台:戏台正中设香案,由监修的会首、执事依次拈香顶礼,排八字行。饰灵官者斋戒沐浴,服饰香熏,正襟危坐。口部用白彩笑竖画一道,封口不语。待监修人员礼毕,大锣鼓响后,先出四将,以云朵相拥灵官,从正门入后正坐台中。灵官右手握鞭高举,左手曲肘执缨花,金童玉女侍立两侧。掌教师上场,提刀杀鸡沿台口喷鸡血于灵符上,相继点烛焚香,烧钱化纸。这时,当地会首即向灵官祈祷,虔诚跪拜。掌教师祈求曰:"请大神开金口",灵官启齿赐吉语:"国泰民安,四方清净,六畜兴旺,五谷丰登。"众退,灵官离坐。口称"拨转云头,腾上云雾,回宫复旨"。此刻锣鼓喧天,鞭炮齐鸣,灵官进内场。仪式结束后接演《群仙会》等喜剧。灵官卸妆用草纸印脸谱,谓之灵官符,人们争购,言能驱鬼镇邪。

跑马灵官:灵官化妆后在另一庙中坐等,由会首执事牵马一路吹打迎往戏台。沿途凡经主要路口,则向灵官禀告人马已到某处。待灵官发令后再继续前行。灵官到达戏台后的程序与接灵官同。

行台灵官:法式如镇台灵官,用平台将功曹、土地、金童玉女、灵官一并抬上游街。善男信女烧香燃烛,献"刀头"(注:刀头是一刀猪肉煮熟后用于敬神的专名词)敬酒,叩拜。

扫台灵官:灵官由二净扮,穿须子铠。讲白大体相同,另加褒词曰:"吾观此方,一片祥瑞之气,扫台大吉,回复玉旨。"

阴灵官:设香案,内场用草把扎一灵官,面戴神光面具,金盔金甲,执鞭,踏风火轮。

跳加官 系祝贺仪式。踩台戏一般开演前,先跳加官。由演技较高的小生行扮饰。戴加官面具,身著天官衣,头戴相貂,手执朝笏,或手执万卷书,在小打音乐声中登场。不唱不念,于表演身段中展示"天官赐福"、"一品当朝"、"禄位高升"、"万福来朝"等吉语祝词。另有由老末扮演者,头戴万卷书帽,身穿天官蟒,脚穿朝靴,手拿彩条,戴天官壳(喜神壳),边跳边亮彩条,有"福禄寿喜"、"恭喜发财"、"天官赐福"、"寿比南山"等吉语。用小锣、铰子等伴奏,打"采乃采"。加官跳毕,正式开演。跳加官尚有大加官、小加官之分。

大加官:全班出动,天上、人间、水府三界,儒、释、道三教,各路神仙在唢呐锣鼓声中齐跳。内容有封侯夺印,卸甲封王,东方朔偷桃等场面。主要目的是向观众亮戏班的家当。会首要送"腰台"(肉食米粉等)。

小加官:分男加官、女加官。男加官又分文、武加官。文加官为冯道,官运亨通。武加官为郭子仪,福、禄、寿、考、宁俱全。女加官为杨贵妃,女加官上场有一执扇宫女伴驾,女加官多用于显贵女眷观戏。

扫台 按旧戏班传统习惯,会戏演毕,戏班扮一老末脚拿扫帚在戏台上扫台。用小锣、小鼓、铰子打"采乃采"。老末作象征性扫台动作。待其将戏台扫遍,会戏遂告全部结束。

堂会戏　富豪者娶亲育子，寿诞喜庆，亲友围桌宴饮，戏班为之唱戏助兴。演出剧目多为《百岁图》等颂扬福禄寿喜一类。

院坝戏（草台戏）　有花灯戏、跳神戏、秧苗戏诸种。芦山、秀山、古蔺、夹江等地都有举办正月灯会之习俗。一般于年前，城乡花灯艺人，组织花灯班子，在正月初二至十五（元宵）期间，在各家场院拜年演出。灯班有“起灯”、开财门“贺灯”，演灯戏“送灯”等程序及仪式。

庆坛戏　中华人民共和国成立前，各县城乡，都有端公班唱戏庆坛。端公班又称坎坎班，活跃于农村。端公班庆坛，多伴随迷信活动，如还愿，驱邪，捉鬼等。每逢冬季，为图吉庆，富户宴请宾朋，亦有请端公班唱戏庆坛者。端公庆坛有“篼篼坛”、“凳凳坛”、“娘娘坛”、“庆财神”等。法事中途要插戏，故有“一折坛一折灯”之说。剧目有《麦里藏针》、《求方》、《脱老毛》、《玉鼠记》、《双莲帕》、《水莲花》、《假扮七代王》、《紫微剑》、《南河岸》、《花仙剑》、《芦花记》、《双相容》、《二里坳》、《林丁犯夜》、《蜂蝶配》、《金镯记》、《九人头》、《白象山》、《滚灯》等。庆坛有上坛、下坛之分。上坛敬三霄娘娘，下坛之神是赵公明（赵公元帅）。“庆坛”在正堂式大门前沿街搭台，地铺大晒席作舞台，主客围坐观看。跳加官开戏，后唱《范生赠金》、《柳林劝兄》等小折戏。按戏议价，另有赏钱。戏毕端公作法事，将邪鬼收入净罐，压坛墩之下，称压坛 。

姜庆楼庆坛：雅安芦山姜庆楼，原名平襄楼。芦山人民为纪念蜀汉名将姜维，筑庙祭祀之地。宋徐阆中绍兴二十三年(1153)记曰：“土人祀姜伯约，有庙曰平襄”。每逢八月十五庆坛祭祀，仪式隆重。据记，是时“有彩楼四十八座”，“满城歌舞乐中秋”之壮举。此习俗始于北宋，延至解放前夕。芦山庆坛是以演庆神戏、祈神遂愿为主的一种带有道家色彩的戏剧形式。庆坛有大小坛之分。每逢吉庆大典、重大祭祀活动，则祭神庆演。小坛一般为“子孙坛”、“猪儿坛”、“五谷坛”等，在民间堂屋进行。芦山庆坛有一套仪式程序，通常由九个部分组成：(一)开坛（含灵官镇坛），(二)放兵，(三)土地记，(四)请神，(五)棵棵记，(六)童子仙娘记，(七)二郎记（出二郎），(八)踩九洲，(九)收兵、扎坛。法事毕，送神收兵，坛神归位，庆坛结束。庆坛的规模，小坛一、三日不等，大坛七至二十一日。最大坛作七七四十九天。芦山庆坛有严格规定，凡庆坛，必在设有坛的地方才能进行。如本家无坛，须从外面请坛（坛神板、坛磴、坛枪）才能开坛。否则不能跳坛。坛神为李冰、赵昱。庆坛秉承巫觋祭祀和驱傩活动的特点，庄严隆重。并有“一折坛、一折灯”的习俗，凡跳坛，必穿插灯戏，如演《滚灯》、《花酒楼》等，用以娱神娱人。地方俗称庆坛为“大铺盖”。自清咸丰十年(1860年)起，姜庆楼为芦山“总坛”，届时，各路坛班云集姜庆楼开坛。待总坛开坛后，各地才陆续开坛。

秧苗戏　农村最为普通之社戏，清末民国时期，旧历三月三秧苗会时，在秧田中搭台，打小锣鼓，唱“薅秧歌”，演《王冕斋》、《仙鹤配》、《扫蝗虫》、《战南海》，为求风调雨顺，五谷丰登。或夏至前后栽秧起，打谷止，农事“双抢”结束，会首集资请端公班唱戏，一般田边、

地角或院坝，或大门前搭台演出。收尾要唱《收虫》(小戏《勾愿》)。或请木偶戏班，演出为时较短，至多不超过三日，剧目多属喜剧。清末民歌云：正二三月赶灯杆，四五六月下秧田，七八九月打谷子，十冬腊月望"庆坛"。合江秧苗戏，打的是流行的小锣鼓，唱的是薅秧歌，演的是《王冕斋》、《仙鹤配》。演出地点在田边、地角、幺花店子，从不进场镇。演出时间是每年栽秧起打谷止。

下河灯戏　叙永、古蔺二县艺人称合江为下河，因合江地处赤水河下游，故称下河。每年正月初五起灯，直至正月三十罢灯。起灯、罢灯举行一定仪式，届时，在一空坝里，点一对蜡烛，向神圣"通白"，尔后演唱两则小调。之后，只要有人请，"幺姑"便手提纱灯引路，乐队打闹年锣鼓前往。一般主人家"朝门"紧闭，需"八角色"喊"吉利子"(亦代用恭维的顺口溜)请开门。然而，主人家却回四言八句来刁难。彼此对答，很似"盘歌"。直到主人认输后方开门。有时主人家只开半扇门，或虽全开，但横上一条板凳，继续较量。进屋后，全体合演的第一个节目是拜圣神。然后正式演出《拜年歌》、《正月采茶》、大小《采茶歌》、《绣荷包》、《插花》、《望妈娘》、《十板腔》等。一般演到十折左右即告辞主人另转新户。但如果所过之家来客很多，演得热闹，就得演到天亮。演出过程中，主人家要为歌唱者不时地摆茶，摆酒。一般每唱两折戏摆一回。

秀山花灯　(1)踩花台：民国时期，秀山花灯演出，主人就地搭台，名"花台"。演前行踩花台仪式，焚香明烛，烧纸钱。戏中主要角色赖花子刷白(道白)："花子出来走一趟，走给众位老少看，脚步手法都有限，穿著方面不齐全。老年之人爱古板，年轻之人爱新鲜，新老二者都唱点，使其大家都喜欢……"。(2)扫花台：正戏演毕，举行扫花台仪式。一旦一丑载歌载舞唱扫花台调："八月十五天门开，玉帝差我下凡来，差我下凡做什么？来为主家扫花台。牛瘟扫除青草山，马瘟扫除青草坪。瘟黄湿气扫出去，金银财宝扫进来。"

川剧围鼓(打玩友)　座唱形式，围鼓箱子除自娱外，凡民间婚丧嫁娶，或节庆喜日，常应邀座唱。如民国成立(1912年)，涪陵曼亭乐、聚贤东围鼓箱子，在四五庙联合座唱三天折戏，以示庆贺，县府奖银牌。围鼓庆喜，挂七尺红绫；吊丧，挂七尺白绫，不收座唱费。1949年以后，民间邀围鼓座唱的习俗，仍流行。

搬《目连》　《目连传》是佛教教义的图解，讲地狱轮回因果报应。若地方出现瘟疫，则搬演《目连》戏，打叉收鬼。另外在戏班遇困境时，请演《目连》戏加《东窗》戏，以《东窗修本》名义演出，称"花目连"，共四十八本。也有为祈雨只演《东窗》戏者。两戏皆打叉驱鬼。

搬《目连》：《目连》戏全部四十八本，规定四十八天演完，每天演三大段、两个短折，号称"半朝半野、半阴半阳、半文半武"和台上台下配合演出的《劝善金科》。系演梁武帝兴亡和傅大士家族的故事，用佛教因果贯串组合。由"生公"和尚作贯串线索。其它还有许多佛法、迷信技巧。

"半朝半野"，是每本戏必演梁武帝与其臣僚的事迹。梁武帝是从小生而正生以至老

生，直至饿死台城。又必有一部分演傅大士家庭奉佛的事迹，从刘氏四娘归傅员外起，经过生了傅罗卜，吃斋、开斋，活捉刘氏四娘，通过各层地狱，关入铁围城，至傅罗卜学佛成正果，下狱寻母，破狱救母，生公说因果结束。“半阴半阳”是半天演人间，半天演天上仙佛或阴曹地府。“半文半武”是每天有几场唱、做的文戏，也必配上几场杀伐打斗的武戏，或见彩的戏。台上台下，是每场戏的大部分在台上唱，但每天总要表演从台上走到台下，将观众夹杂于热闹场面之中，称“扮下台”。例如第二本演刘氏四娘结婚，便在戏场附近扎一“刘府”，当台上演到傅大士和媒人往刘家迎亲时，就从台上走到台下来，乐人相随，吹打去刘府。行礼如仪，有会首预先操办的陪嫁礼物箱柜被褥，花舆彩桥，抬扛人员送亲出来。观众都随扮演新郎的演员上街看戏，一个伶俐的旦脚扮演幺舅母送亲，一路找道旁观众答腔，攀谈家常。其余的戏班艺人簇拥花轿象真办喜事一般。花轿入戏场，幺舅母扶新娘出轿上台行礼、拜客，找一些观众认成亲戚，硬拉上台去受拜。这时观众推让起哄，热闹非常。拜完天地入洞房再开锣演戏。又如演《耿氏上吊》要扮一个鬼目和几个小鬼，突然从场外跑进戏场，爬到戏台的屋梁屋脊高处。这些鬼不但腔调可怕，还用猪肺贴满全脸，猪舌头吊在口内，做出凶恶象。配合阴风惨惨的锣鼓和竹竿上撑起的死人悬尸（演员衣内臂间套绳，伪作缢状，用木竿撑出台外悬着），全场为之恐怖失色。于是全场向鬼掷米（为免灾），观众演员共同参与打鬼活动。

《郗氏变蟒》、《困台城》、《刘氏四娘大开五荤》、《雷打李狗》这几出戏，从《活捉刘氏四娘》这一本起，直到打叉的武打场面，更是热闹。打叉的叉手是专门练打叉技艺的人，一般由兄弟、父子、师徒合演，故而配合精密。打叉时，一人扮鬼卒打叉，一人扮刘氏挨叉（代角由李狗扮），叉手用的是铁制真叉，当鬼在上马门追刘氏四娘时，刘氏四娘突然跌倒在地，鬼一叉打去，恰从刘氏颈旁钉入台板，继而追至台口，刘氏慌忙抱柱，鬼又一叉打去，恰钉在刘氏抱柱的两指间，刘氏再逃至下马门，鬼再一叉打去，将刘氏的衣袖钉在马门的门柱上，刘氏脱衣逃下。这是很危险的杂技表演，艺高的叉手能一手发双叉，叉一左一右钉在刘氏的头颈两侧。发叉不是直掷，而是使叉出手后在空中掉头，然后叉尖着木钉入，此技叫翻叉。又因滚叉人（代角）在表演挨叉时是滚转不停，故而又叫滚叉。叉手另有纸作假叉一把，在打叉中，趁观众不备，将假叉突然向台下打去，引起观众惊乱，加强刺激性。此即四川人谓“打假叉”之来源。

每逢“搬《目连》”，戏班都要四处聘高明叉手，而叉手到时，照例索要衣衾棺木一套，且在演出时一直陈于台下，宣称若是失手打死扮演滚叉（代角）者，则用此装殓埋葬，若戏终平安无事，则衣棺等物按规矩归代角所得。

《目连》戏还有“灵官镇台”、“大放五猖”、“捉寒林”与本戏不相关的情节，接近于巫师或宗教祈禳仪式。例如“捉寒林”，这是一折破台上台下区别的戏，先由台上掌阴教师杀只雄鸡，把鸡毛沾鸡血粘在一演员额上，宣称他是孤魂野鬼附体的寒林，然后用纸糊枷锁将

寒林锁在台上。寒林忽然将纸枷锁扯破，跳下台逃跑了。掌阴教师马上焚香作法，放出“五猖”和“功曹”多人，五猖、功曹由戏班演员扮演，功曹不化妆，五猖脸上画一笔油彩，功曹只扎靠腿。扮寒林者跑到无人认识自己的地方，买酒叫菜吃喝不给钱，所谓抓拿骗吃。功曹们到处寻他，寒林望见，拔腿便跑，五猖和功曹紧追不舍，扮演者跳岩泅水，真如奔命。寒林重被捉住，由五猖、功曹锁回戏场，撑阴教师用水喷他，将鸡毛另粘在一个用纸扎的刍灵（刍灵：草札的人形）上，洒了鸡血，供在台下，每日焚香供奉，据说如此可保四十八天演出太平无事。最后演出中，还有一场恐怖的恶作剧，阎王令判官率鬼卒捉拿目莲打破铁围城时逃跑的三千饿鬼。于是判官命鬼卒按册点名，向台下信口呼唤“张三兴”、“李洪顺、“王李氏”、“高二娘”等姓名，若台下有人恰好与之同名共姓，误应了声，相传会失魂而死。所以每演到此，作父母者早已将儿女引出剧场，胆小看客也相继走了。搬《目连》演到“灵官扫台”、“花盘送鬼”、“烧寒林”等便结束演出，鬼卒趁夜色还要到街上信口呼唤姓名达通宵。看完《目连》戏的观众，归家后赶紧入睡，唯恐误应其呼声而受害。

搬《东窗》　主要表演《东窗修本》一折，故称全剧为“搬《东窗》”。戏多至四十八本，一般只演十本。戏中叙述民族英雄岳飞一生，忠奸分明，可歌可泣。对奸臣秦桧夫妇以游魂、打叉的惩处。大凡久旱设坛祈雨而不灵时，就只有演“搬《东窗》”。也有戏班为招徕生意度过荒月，因《目连》戏冷淡，《东窗》戏热闹，若两戏交叉穿演，因戏中能有游魂、上吊、打叉等神鬼惊险恐怖场面，可吸引观众。此种穿演称“花目连”。演出这两个大型神鬼戏，由“阳掌教”、“阴掌教”主持。阳掌教主“阳界”（人间），不仅指挥全剧，尚任重要角色，在《目连》戏中扮傅相。《东窗》戏中扮岳飞，多由正生担任。阴掌教主“阴界”，充当沟通人与神鬼间交流媒介。并管理内外安宁及灯油、香火和法事，扮张天师，但不参加演出。演“搬目莲”与“搬东窗”，还有一条不成文的陈规，即演以上两出戏期间，公众吃素、禁屠十日，以示对天对神虔诚。

四川藏戏演出习俗　藏戏的许多习俗，直接来源于酬神醮鬼的仪式。其习俗随着社会的发展而变化。1949 年以前，许多寺院藏戏剧团，每在藏戏开演前，僧侣先举行诵经祈祷仪式。观戏场上一僧诵经，众侣随合。仪式长达三、四个小时之久。观众顶礼膜拜，并不时送钱送物，请高僧为自己或亲人消灾。在宗教仪式后，看戏时，观众无不脱帽躬腰、盘腿席地而坐。有时还双手合十，默诵经文，以示对神灵之崇拜，和对佛人之缅怀。当剧中出现高僧传授佛法、捉鬼拿妖、大行善事情节时，不少观众作揖磕头，把布施的钱财投向戏台。特别是戏已结束，有些观众还对空戏台磕头。中华人民共和国成立后，藏戏演出时，基本上取消了诵经仪式。随着藏戏艺术走进剧场，演出时间也不受宗教节日所限。

德格藏戏：常在央勒节结束第二天第三天演出。藏历七月初一、初二进行，它的演出一般是在城郊林卡中。寺院僧众仪仗在前，演员随行到柳林，念经祈天朗气清、神人欢愉。演出前先要举行隆重的烟祭和供神仪式。唢呐吹“九层吉祥调”（扎西古召）。尔后由两个戴

面具的瑜珈咒师出场，作一阵滑稽表演，维持演出场地的秩序。正戏开始时，先由“笨拉”持香引路，婆罗们出场说唱剧情，又一“比立”上场补说，随即进入正戏表演。以往演出的每一个剧目，往往要半天时间方能演完，并有中途休息的习惯。这时由乐队用唢呐和长角号吹奏一段“扎西古召”（九层吉祥调）的曲子，再进行正常演出。德格藏戏的表演方式可分为三种类型，即正戏表演、插入性表演和滑稽性表演。插入性表演是独立于剧情之外的节目，一般正戏结束时加演，其形式为歌舞与念白的结合。这种表演是德格藏戏演出中必加的节目。滑稽性表演是德格藏戏中颇具特色的一种形式，由念白和舞蹈结合。其中念白的表演多为即兴表演，不仅有丰富剧情的作用，同时有调节观众情绪的功能。德格藏戏的滑稽表演，还有一种是戴上面具表演。

康巴藏戏：巴塘演藏戏，多数是在西郊龙王塘广场。演出时，草坪中搭制有鹿子、金轮的大型无帷帐房。帐房中撑杆下端，束翠杨柳枝，上挂洁白哈达，表示送夏。在座西向东的一根撑柱下，供奉藏戏祖师汤东杰布塑像。在周围绘彩色云纹的盒内盛置五谷，中插吉祥彩箭。开幕前燃放香雪芭，观众在帐房围观。总指挥自高处扔下哈达，表示可以指挥乐队击奏鼓钵，演员可以出场表演。演出结束时，演员一人扮成汉族，站在高凳上用藏语诵读官、商、民捐赠数量，每读完一家捐赠，脱帽用汉语说：“道谢啰！”，观众哄笑。全剧演完，演员全体向观众敬礼，表示感谢。

甘孜演藏戏，从寺庙到剧团演出时间亦不同。原甘孜寺僧剧团在藏历七月，即“送夏迎秋”念“央勒经”后，演出藏戏。中华人民共和国成立后，除保留原传统外，凡重大节日，县上会议，州里调演，也去演出。甘孜的康巴藏戏，有一套独特的演出程序，分三部分：(一)开场戏，(二)正戏，(三)尾戏。第一部分开场戏有甲羌、扎西雪娃、降嘎冉。

(1)“甲羌”：幕启，一大花炮放于台中央，一演员著汉装上场。换脚前跳，曲线行进与半腿内跨，动作灵巧，诙谐。点炮用汉语念道：“你打，我打？你点，我点？”暂停，将炮点着，演员下。接着“寿星”上场，戴汉族形象的寿星面具(藏语称姆泽仁)，左手左脚上伸的同时右脚向前微微一跳，再单幌手向前走三步，如此不断反复，方向和路线可随意变化，动作很慢，用以表示社会安宁、稳定。之后，姆泽仁拿一根长茅草，以手丈量，量到一百下，表示祝大家长寿百岁。此时一只老虎上场，与姆泽仁搏斗，姆泽仁坐于虎上，表示邪恶已除，境内平安。踢踏舞队上，由六或十二名少年组成，穿黄衬衫，肩挎红彩绸，“朱乌(护身符)”，动作轻快、流畅。跳四至九组踢踏。

(2)“扎西雪娃”：演员头戴白羊皮面具，面具呈黄色(吉祥老人)，动作小而慢，意在向观众祝福吉祥、致意。同时在舞台主帐蓬杆上，捆桃、柳枝，表示吉祥。六演员坚持“达打”，花头向上，高呼一声“却写洛”碎步出场舞至台中心。“格梗”(老师)独舞，边舞边念，说明来意，完后由其他演员集体表演。“格梗”这段舞蹈，巴塘话称“咬”(是说老师舞蹈的气质与众不同)。“扎西雪娃”第二段，表现“格梗”的兴奋情绪。跳三种不同的踢踏舞。甲鲁(领班)、

拉姆(仙女)、王子等出场站成一排,“格梗”举着“扎西雪娃”沿桃柳枝转一圈,跳到领班、仙女、王子对面,进行寒暄式的问答。甲鲁(领班)由二人扮演,众仙女、王子表现的人物越多越好,如扮成农家女、牧民、汉民等。总之,各行各业人物都有,用以说明人间好,胜于仙境。这是巴塘戏不同于西藏戏之处,除神仙、菩萨外增加了凡人。仙女里站在第一位先出来对话的是当天剧目的主演。寒暄完毕,由“格梗”比划着、带白带唱,指挥场上演员向“拉卡喇嘛”礼拜。先背向观众,面向东方,放下“达打”叩头三次,再一齐转向观众,格梗向前三步,单独表演“道雅”(最拿手的动作)。说唱完毕,舞蹈不停,这时赤登央中把甲鲁、仙女、王子们送下场。场上只留下六个“扎西雪娃”在格梗的指挥下各作一组动作,发挥自己特长,这段舞台调度叫“打扯”,每人表演一次,摹仿禽兽动作。每组动作表演完后,中间都要作联接动作,最后一个联结动作完后,念诵词“则洗”。“扎西雪娃”集体围圈而舞,最后全体成一横排往后退,“格梗”一人留在前面向观众“合十”三次,名为“向背”。

(3)“降嘎冉”:台中央放戏圣汤东杰布塑像盒,场地四角均放藏桌、藏垫,代表四个地域或四个国家,鼓钹声中,演员一组一组的上场,各在自己的位置坐定,再由报幕人(或“格梗”)逐段介绍剧情,演员分别出场表演。一般唱与舞分开,唱时不舞,舞时不唱,舞只在唱的间隙中进行。“格梗”介绍剧情和剧中人物时,要一口气念完,节奏轻快。

第二部分,正戏。开台三部曲后正戏演出,过去在广场上演出,一出戏要演一至二天。

第三部分,是尾声。在最后一场时,加入半天的歌舞、杂耍表演。“降嘎冉”的演员头戴蓝色面具,手执“达打”,表演民间的锅庄、踢踏、弦子等舞蹈。接着表演各种轻、翻技巧动作。各段每人表演一次。更有爬上坝中高耸的竿顶,摹拟猴子等动物的动作,以惊、险、奇、巧取悦观众。杂耍舞蹈中演出牦牛舞,演员披雄壮硕大牦牛道具,动作粗犷、奔放。还演“雪狮”,狮皮雪白,雪狮翻滚穿梭,引人入胜。

安多藏戏:由于剧团的性质不同,演出习俗也不同。僧侣业余藏戏团的习俗,在藏戏正式演出前都要诵经(这种诵经与藏戏表演三大部分中的诵经性质和目的不同),以招徕观众。时间长达三、四个小时之久。其方式是由一僧侣诵经,众人随合,一呼百应。在诵经中,观众会虔诚地捐助一些资金并用纸条写上自己家族成员的一些名字,请僧人念经,以求安慰已故亲人的在天之灵,或保佑今生在世的特别是出远门的亲人平安无事。这种习俗沿习至今。演戏的时间安排,都是结合一些宗教传统节日或中华人民共和国成立后国家的一些法定节假日进行演出。一年中大致有三个时间,一是农历五月四日的祭山活动,俗称“日桑卡”或“依达索巴”,又称转山会。二是农历七月的“日扎节”,即黄教寺院纪念哲蚌寺开山始祖甲央曲吉的节日,主要上演安多小戏《贡波夺尔基》。三是农历腊月二十九“杂尔玛”之后,即除夕前一日,抛送驱魔送祟食子之后,大年初一、二、三、四演藏戏,以示辞旧迎新,来年吉祥如意。在藏戏演出期间,观众脱帽席地而坐,观看演出。当剧中出现高僧、喇嘛和政绩显赫的国王大臣,以及一些悲惨场面时,不少观众会作揖磕头,布施钱财。

理塘演藏戏时间是每年藏历五月十一日“日皎节”时演起，演藏戏六天，沿习至今。同样是为配合宗教活动而演。

康定自清光绪三十年(1904)居里寺一世活佛格桑云登组织并亲自编导藏戏以来，一直把正月十六日至十八日这三天作为演出日期。建国后也常应县里有关会议及四月八转山会邀请破例到城内演出。

道孚协德区藏戏团成立以来，一般在正月初三起演出，或参加节日活动。

四川土戏演出习俗　有还愿戏、喜庆戏、祈雨戏。凡院坝、大堂屋、宽街沿、庙台皆可演出。戏台用楼板或常席围，只用天幕，不用门幕、侧幕。天幕正中上方，横开长方形缺口，供阴戏中木偶、狮、船或其它模型表演。土戏忌死，除死人外，任何场合均可唱。但唱祈雨戏，必在庙台唱，附近无庙，则布置成庙台后方可演唱。土戏不用面具，开脸。

唱还愿戏，台中设供桌，天幕挂三圣(土王、川主、药王)像。从引牲到送神，固定一套十八折剧目，不得变动。

唱喜庆戏，不设供桌，不挂三圣像。根据不同场合，确定演出主戏，配其它折戏。贺寿以《八仙庆寿》为主戏。修房以《灵官镇宅》为主戏。娶媳妇、生子，《金童玉女》为主戏。生意人赚了钱以《谢财神》为主戏。垮岩、崩坎以《二郎降孽》为主戏。

川剧戏班班规　旧时川戏班各行有行会，俗称七行半人。计有：(1)文昌会(太子会)，包括生脚、老末脚、文武小生、二小生、帕帕生等。会期二月初二。(2)娘娘会，包括老旦、正旦、小旦、花旦、青衣旦等。会期三月初三。(3)财神会，包括大花脸、二花脸、会期七月初九。(4)土地会，包括小花脸(小丑又称三花脸)。会期六月初六。(5)得胜会，包括龙套，吼班，会无定期。(6)吉祥会(集贤会)，包括文武场面。会期正月十五。(7)如意会，包括管衣箱、四杂头、打杂师等。会无定期。(8)观音会，包括催角、守门等行，算半个会。会无定期。各行当“当家先生”(又称大脑壳)拿一等工价，二脑壳拿二等。再次称三脑壳拿三等。演出时，对内只说戏名，从不分配角色，是什么“脑壳”，自知该穿什么戏装，扮什么角色。演出时，由场面二鼓匠发擂三次，每次约二十分钟，一捶收锣。间隔约十五分钟。尔后三吹三打，开始化妆。此为“打开台”，又名“闹台”。锣鼓曲牌有〔将军令〕、〔水龙吟〕、〔傍妆台〕、〔汉东山〕等。下台戏(夜戏)开演前打“幺锣”，催促观众入场。化妆亦有严规，各行当家人和头旗在二鼓发擂时提前化妆，其余等在“打砣”(注：“打砣”即演出前的‘三吹’、‘三打’的闹台锣鼓，一是通知演员化妆，二是通知观众入场)、打排鼓时化妆。化妆前先穿彩裤、靴袜，洗净手。化好妆戴头盔、穿衣。穿戴不得选择，由衣箱管理。严禁赤身化妆。化妆桌前供七星箱，不得亵渎神灵。关羽青龙偃月刀为神刀，不得擅动。饰关羽的艺人化妆前要沐浴更衣，以示尊重武圣。艺人化妆穿戴毕，静坐指定地点默当晚上演之戏，称“团仓”。上场前向鼓师行礼，求其配合。艺人上戏前下场后坐有定格：旦脚坐大衣箱，生脚坐二衣箱，净、丑脚坐四杂头箱，吼班无坐。七凳八椅规矩是鼓师、琴师、大锣、大钵各坐一椅，

外场摆四椅,二鼓下手吹拉坐凳,小锣匠无坐并代半边打杂师。鼓师开戏前方摆鼓架和小鼓,摆后不准乱动。严禁抬鼓头和响器。

坐公堂:戏班中遇有违犯班规的重大事件,要召集全班解决,称坐公堂。公堂设戏台上,供太子菩萨,摆圣台、筊筒、文房四宝。还设耳帐,挂桌帷。耳帐侧放虎符令箭、威武印架,大的班子还要在外场悬挂虎头牌、刑板、云牌、藤牌等。鼓师坐头把交椅,班主坐二把,管事在班主旁陪坐。七贤会坐上首,土地会、太子会、娘娘会、财神会、文昌会分坐两侧,得胜会和观音会坐下首。对违犯班观者进行处罚。戏班内对"看内财"(侵犯艺人妻),"骂台黄"(指桑骂槐),"抬鼓头"(指名对骂),或大伤风化者,要坐公堂责罚。公堂之上,由班上的人列举犯规人的犯规事实,然后以其情节轻重给予处罚,处罚由观音会执行。太子会一车(撤)身,观音会执法。情节轻微者,罚卖香蜡纸钱敬太子菩萨,情节恶劣者逐出戏班。

开箱:大年初一晨开箱,场上奏细乐,各行大脑壳(当家先生)向班主拜年,徒弟拜师父,都封赏钱行赏,谓之"抢宝"。再由文昌会或财神会"当家人"亲手"发笔"。开箱后即唱大贺戏,如《大挂剑》、《大赐福》等。

扎班封箱:旧历腊月初八后,年底无寒,营业萧条,各戏班陆续封箱,称"扎班"。届时,班主和艺人订的雇佣合同自行解除,艺人有择班自由。故艺人有"腊月八,吃腊八,吃了腊八找踏踏(地点)"之说。班主如需艺人留下,就在扎班时打招呼,说明来年工价,重新订口头合同,并付半月薪。大、二、三脑壳分别向班主交靴包、妆头后即可回家。对吼班,班主则只打发十天半月伙食钱。扎班在腊月三十结束,全戏班各行人等均须以除夕前赶回戏班。大班冬月十九日"太阳会"戏台封箱,小班腊月十六日"倒牙"(封箱)。

戏挥子:又称戏条子,长约零点五米,宽零点一米,木板刻就,白纸印,内容因戏而易。每到一地,挨户送去,会戏毕收钱。戏挥子内容包括戏里是什么菩萨镇台,概述大关节要的引诗一首,阐述剧情,或排上演员阵容。功能相当今日的剧情简介。

老郎会:老郎是戏班上供奉的神。自流井的老郎会是清代至民国为照顾川剧艺人的衰老和料理死亡后事,由自贡艺人自己筹办的一种神会戏。在每年腊月扎冬班(冬季停演)时,除了本河道名角,又邀请外河道名角,集中在自流井演出三天,演出各名家的拿手戏,有利于继承发扬川剧传统艺术。演出收入,除正常开支外,曾买下江西关山作为安葬艺人之地。民国时期,余钱交名丑刘安名保管,以补助生活困难的艺人。

罚戏:违反族规、行规,要罚戏几本,戏款由被罚主付。亦有演员因唱错台词(包括其它演出事故)而被罚加一折或中型戏者,这种罚戏不给戏钱。

品仙台 清代中叶至民国前期,品仙台一名,是由于自贡神会戏等极为频繁的演出而产生的。也是自流井一带川剧活动的代称,意在从川剧界的凡人中品出"戏中仙"来。当时自流井在川剧界称"井河"或"井帮",神会戏多,"玩友"多。川盐济楚时期,川剧演出盛极一时,因此,出现了种种品戏的活动。有观众品、名角品、自我品等方式,都是自然形成,凡

受到好的品评的演员、鼓师，即被认为是“戏中仙”了。1949年以前，在自贡还有一种观众品戏的习惯，观众看了戏后，在茶馆、酒肆、家中或旅游中争相议论，品出谁是戏中仙，能被品出的当然就引以为荣了。咸丰以来，唱过阳县城隍会戏的成、渝两地名角，多数来过自流井献艺，有不少被评为“戏中仙”。“名角品”是各角之间的互学互品从而促进演戏的技艺精湛。当时，上坝的周慕莲和资阳河的曾此君都在自流井搭班，两人都很慕名，一见面互相求教。到演出时，周慕莲唱《打神》等戏，曾此君唱《刁窗》等戏，二人的演出风格不同，但都被观众品为上乘艺术，许多人说：“周慕莲、曾此君是戏中仙呵！”这话一传开，要来看“戏中仙”的人争先恐后，观众踊跃，班子的收入猛增。两位名角十分高兴，自愿结为兄弟，互相学习，传为佳话。当时，自贡多种“品”戏活动在较长时期内成了习俗，于是出现了这句话：“不唱阳县城隍会，算不了好先生；不到自流井唱戏，算不了戏中仙”。“品仙台”三字遂在川剧界广为流传。“品仙台”地址，曾设在自流井湖广庙前的一所大茶馆内，今已不存。

巡回演出　从五十年代到八十年代初期，各剧团历年均有巡回演出活动，巡回范围，从本地区本县本省远及全国。巡回演出可以使剧团、院之间交流经验，互相学习，更大的满足人民对艺术欣赏的需术，促进戏曲的繁荣发展。

送戏上门　剧团自动到工厂、农村、部队去演出，时间多在春秋以及冬闲进行。演出为售票方式，或包场，或慰问。演出场地除舞台外，尚有广场、土台、堂屋、院坝、庙台、山坡、公路旁等不同场所，俗称“送戏上门”。

慰问演出　每逢八一建军节有劳军演出、春节慰问军烈属，俗称给军烈属拜年。再有省市政府或民政等有关部门要组织慰问团，慰问团中有戏曲剧团随行并演出，如前往慰问承担修筑公路、铁路、开矿、修水库等大型兴建任务的职工们；几期赴朝慰问团；到边疆慰问解放军和为修筑成渝、成昆路工人演出等。

配合中心　指配合各个时期的中心政治任务的演出活动。如五十年代，清匪反霸、土改，剧团在农村演出《白毛女》、《红杜鹃》，整风反右，演出《刘介梅》、《百丑图》，六十年代后期，粉碎“四人帮”后，演出《十月的风云》、《枫叶红了的时候》、《四丑现形记》等剧目。还有配合新婚姻法的宣传，演出《柳荫记》；配合肃反运动，演出《十五贯》；配合向雷锋学习，演出《雷锋》；八十年代初期配合计划生育宣传，演出大量有关剧目。

文　物　古　迹

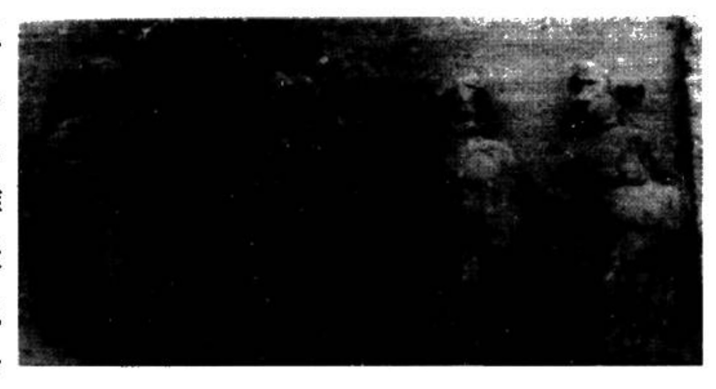
广元市宋墓杂剧石刻　1974年广元四零一医院建筑工地发掘一座宋墓，出土了一批墓壁石刻。多幅为器乐演奏场面，据四幅石刻的边框相同，雕刻手法近似，画面人物衣帽特征一致的特点，应为一组宋代杂剧石刻。每幅画面长五十厘米，宽四十二厘米，雕刻人物约高三十厘米。四幅画面共刻九个人物，分别处于情节表演状态；有击鼓伴奏、相背斗趣、相揖互贺、屈膝侧身起舞等场面。人物有头戴长翅扑头，身著圆领小袖长衫者。有官帽圆领阔袖长袍者。也有一般短衫衣裤等宋代生活常服者。因为发掘时石刻秩序已乱，具体剧目也难考证，但是人物特征鲜明，情节表演中有说有唱，起舞斗趣，具有宋杂剧演出幽默诙谐的基本特征。石刻现存广元市皇泽寺内，由广元市文物管理所保护管理。(见彩图)

绵阳市鱼泉寺戏画　鱼泉寺位于绵阳城东北三十五里的魏城东宣乡。因相传"寺有泉池不涸，有鱼游泳自如"和"山中的锦鳞出跃"故名(见《绵阳县志》)。明正统元年(1436)僧云岭重修，明末清初受兵灾毁，仅留正殿一楹。康熙、乾隆间(1662——1795)，寺僧又集资营建了观音阁、地藏殿和前殿，并续构两廊及前虚阁，戏画就画在两廊和虚阁的许多过梁上。画风有两种趋向，一是在较厚的灰底上用精细的线条勾画出人物、花草、山石轮廓，再填上较重的矿物质颜料。画面工整富丽，构图严谨。另一部分画面多用水色渲染，人物和环境的轮廓墨线粗放。现剧目可考者有《杀狗惊妻》、《小宴吕布》、《青袍记》、《夺棍打瓜》、《打虎过山》等十六幅戏画。(见彩页)

绵阳清代戏曲石刻　清嘉庆至光绪年间，绵州(现为绵阳市中区)境内建有多座石质牌坊，至今尚存有七座。石桥铺南李琦百岁坊建于清嘉庆十二年(1807)，道光元年(1821)建的魏域唐陈氏贞孝坊，道光七年建的龙门坊北张仲奇五世同堂坊，道光二十六年建的新铺梁北唐陈氏节孝坊，咸丰四年(1854)建的塘汎下坊口萧扬氏节孝坊，同治七年(1868)建的新铺梁南唐曾氏节孝坊。这批石坊的门、柱、楣、窗、梁上均有表现戏曲的浮



雕画面，内容可考者计有《渭水访贤》、《秉烛待旦》、《闹家舍子》、《刮骨疗毒》、《落凤坡》、《长生乐》、《李娃传·曲江打子》(见上页图)，《李娃传·荣归》(见右图)、《花鼓闹庙》、《二进宫》、《黑水分舟》、《打虎收孝》等一批剧目。这批戏曲雕刻刀法细腻，构图饱满，所雕人物、走兽结构清晰，姿态生动。某些背景虽然处理成实景，但主体人物的装扮为戏曲舞台上的造型。因年代久远，部分石雕只留下着彩痕迹，但脚色行当可辨，戏曲故事情节明显。现已列为市文物保护单位。



汉源县九襄节孝石坊戏曲石雕　据《汉源县志·寺庙志》载：节孝石牌坊建于清道光二十九年(1849)，位于汉源九襄镇东南约二百米处的川滇古道上。坊高约十三点三米，分四层四檐、南北两大面，东西八个面，为清代流行的建坊格局。全坊镌有阴刻楹联四对，匾额十道，节孝铭文碑两道，石雕一百八十六幅，其中戏曲石雕四十八幅，均着彩，人物数百，文武荟集。经考证的戏曲剧目有《关云长秉烛待旦》、《花鼓闹庙》、《小放牛》、《烧绵山》、《完璧归赵》、《攻潼关》、《琵琶记》、《柳毅传书》、《长生殿》、《西厢记》、《槐阴记》、《连环计》、《三战吕布》、《截江夺斗》、《刘备招亲》、《郭子仪卸甲封王》、《四郎探母》、《穆桂英招亲》、《西游记》等。其中《郭子仪卸甲封王》(见中图)人物众多，但层次分明，宫廷礼仪显得井然有序。《西厢记·长亭别》(见下图)则注重刻画细节，人物眉眼动态，很为传神。这批反映戏曲的石雕新建时随类上彩，现在只残留上彩痕迹，现石坊列为雅安地区文物保护。



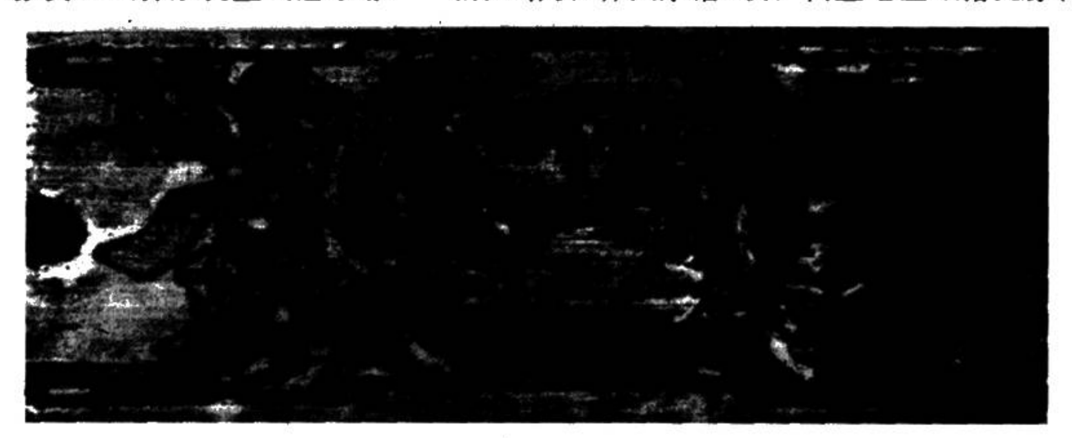


雅安上里双节孝石坊戏曲石雕　据《雅安地县地名录》载："上里双节孝石牌坊位于



县城以北二十七公里的上里乡田家坝，建于清代道光十九年。”牌坊为四柱三间式的出檐式石雕坊，高十一点二十五米，宽七点八米，出檐一点一米。坊上除刻有双凤朝阳，二龙戏珠等花纹图案之外，主要是二十余幅戏文石雕，有戏曲人物百余人。其中《太白醉写》（见上图）纯系舞台场面的再现。李太白头戴沙帽，身着圆领长袍，位居画面左侧，他左腿高抬，高力士低跪捧皂靴，杨贵妃立身捧砚，太白一手揽须，一手执笔点写国书，蕃国使臣单腿下跪接书，人物特征十分突出。其余人物表情专注，画面结构紧凑，主次分明。这批石雕原着色，现留有彩色痕迹。石坊现列为市重点文物保护单位。

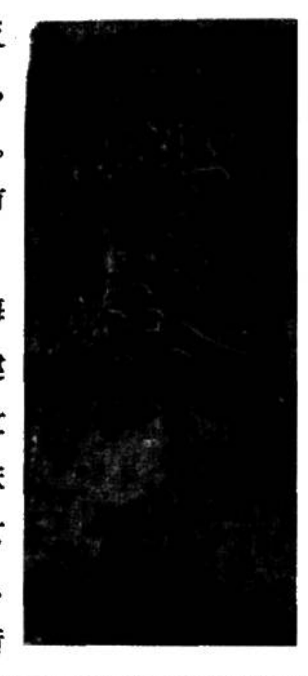
雅安上里韩家祠堂戏曲木雕　清光绪续《韩氏家谱》载：“祠堂地基坐落五家湾，修



理祠堂自嘉庆二十四年二月兴工创建，至道光元年三月完工，”历时三年。祠堂的门、窗、柱、壁、和佛龛全为花、鸟、虫、鱼、兽和戏文雕刻所装饰，内容众多，无一雷同。计戏曲浮雕二百余幅，其中有《文王访贤》、《扬香打虎》、《寿昌寻母》、《杀狗惊妻》、《马寡妇开店》等戏文。《马寡妇开店》（见图）布局简洁合理，一床、一桌、一凳。住店书生挑灯夜读，神情专一。马寡妇一旁打扇相伴，专点人间功名的魁星神巡视至此，圈点了书生的功名。这批木雕刀法细腻，人物神态各异，为戏曲木雕的珍品。

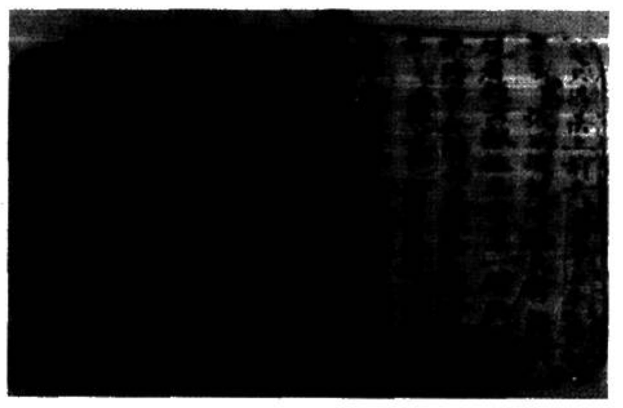
合江县白鹿场鹤龄班班牌　鹤龄班创建于清乾隆四十六年（1781），班主邓德珍为泸州市合江县南乡白鹿场人，据邓氏后辈代代相传：祖业皆因办戏班而耗尽，留此班牌引以为训，班牌故有幸保留至今。

牌为木质，长五十九点二厘米，宽六十厘米，厚二点五厘米，反正两面皆刻有“鹤龄班”三字。此牌为“晕牌”，牌顶端有长方形凹槽，槽长约十厘米，宽一点三厘米，深一点八厘米，是装“心书”用的。因年代久远，“心书”已为虫蛀，无从考其内容。班牌现为泸州市文化局收藏。（见右图）



绵阳梓棉乡清代戏曲抄本 绵阳梓绵乡赵永生先祖赵进海在清乾隆五十年(1785)前后，由南部县小园山坡湾洞迁到绵州组建了灯影戏班“玉成班”，此后祖孙七代为业。赵永生系赵镜海的六世孙。家藏手抄戏曲唱本十六件二十二种，所抄录的剧目计有《镔铁扇》、《马王卷》、《紫金瓶》、《昆如珠》、《通天河》、《张仪拜相》、《淑女传》、《牛头山》、《玉镜冤》、《佛寺》、《得天书》、《白兔记》、《花果山》、《双竹绿》、《双熊案》、《翁亭记》、《赵壁城》、《玉门关》、《端午门》、《借





赵云》、《痴八配》等。在《通天河》抄写完处有抄录人于清嘉庆二十四年(1819)正月二十二日记的年月号。《借赵云》册有光绪十五年(1889)记号，从纸张的破损程度和抄本的装订情况看，这二十二个剧目应为嘉庆二十四年至光绪十五年间，多人先后抄写完成。抄本现藏绵阳市文管所。

雅安蔡隆乡沓村重修文昌惠泽宫戏台石碑 此碑高一点五米，宽零点八米，厚零点一米。原立戏台侧，因为戏台受到破坏，此碑被该地乡村小学砌在学校的升旗台上，现被雅安市文管所收藏，其碑原文为“重修台阁碑记：盖闻有功必录，有善必彰，理故然也。兹于沓村有文昌惠泽宫戏台一座。殆世远年湮不无倾崩踢，四班会首人等目击，应感于修资不敷，于咸丰四年捐息募化，善男信女杨文喜为首，共工修建以壮观瞻，今已功完告竣，革碑刻铭永垂不



朽矣。咸丰八年二月吉日立”。

芦山县唐家山墓碑戏曲石雕　芦山县唐家山有“福寿亭”和“古福亭”两座相距不到五米的墓碑。“福寿亭”建于清光绪十一年(1885)冬，刻有戏文数幅，均着彩。其中《扯符吊打》、《斩经堂》、《踏伞》等剧目准确可辨。又因唐家山一地系芦山花灯戏流传较为久远的地区，墓石雕刻中还有一幅《张浪子薅豆子》的画面。“古福亭”建于光绪十七年，碑石上也刻有戏文数幅，其中《西厢记》中的《佳期》、《张生跳墙》(见右图)等画面，雕刻手法细腻，善于利用典型环境来展示特殊的戏曲故事情节。



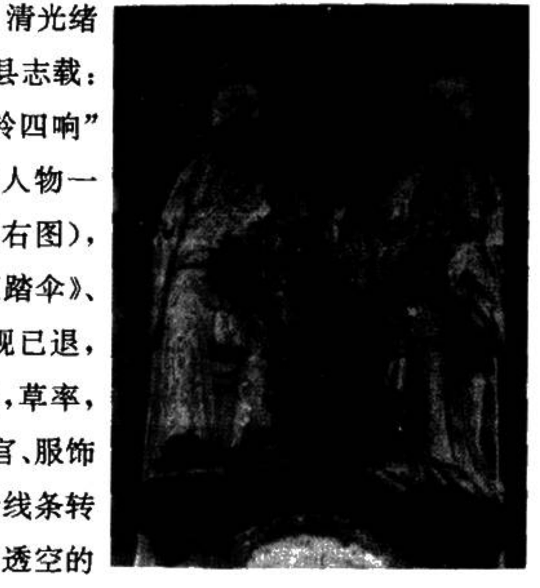
芦山飞仙乡堰坎村墓碑戏曲石雕



芦山飞仙乡堰坎村墓碑系姚仕宏墓门石碑，墓门题有“五福藏”三字，建于清光绪二十年(1894)冬，刻有多幅戏曲场面，其中《扯符吊打》(见左图)之青儿坦胸露乳以示女性，但两鬓又生“怒发”与现代川剧青儿装扮相似，异于当时其它同名戏文石雕。

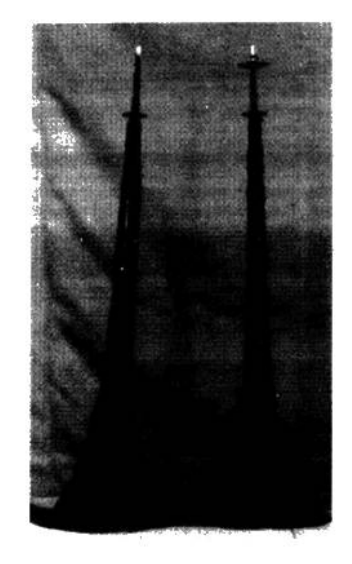
成都市望江公园崇丽阁戏曲木雕

崇丽阁在成都望江公园，锦江河边。于清光绪十二年(1886)筹建，光绪十四年落成。据《华阳县志载：“阁凡五级，碧瓦粿栏，觚棱壁当，井干六角，塔铃四响”底层有十二根柱，每柱的撑弓上各有木雕戏曲人物一组，共十二组，可确认的剧目有《吊翠下书》(见右图)，《凤仪亭》、《千里送京娘》、《杀狗惊妻》、《秋江》、《踏伞》、《黑风帕》、《杀惜》、《范生赠金》等。原雕设色，现已退，《秋江》、《黑风帕》、《凤仪亭》雕刻刀法略显粗糙，草率，很可能是后来补刻的，原雕的人物比例适度，五官、服饰和道具准确、清晰，设色工整，特别是服饰的衣折线条转折生动，线条流畅而不呆板。这批戏曲雕刻全为透空的



圆雕，人物高度约在三十厘米至三十六厘米左右。崇丽阁和戏曲木雕为成都市文物保护单位。

清代川剧唢呐　泸州市泸县扬九乡刘光兴(1825——1889)开办全胜班、凤仪班、贵华班，历时三代人，家境每况愈下，班中之物陆续变卖。唢呐一对，约于民国初年由刘之曾孙媳卖与方少成(道士)，后转于何绍轩，至1973年，何又以十二元转卖与伍旭良，伍保存至今。唢呐一支长三十点二厘米，另一支长二十九点二厘米。所有按孔磨损较甚，管身破裂处以铜皮裹衬，两支都焊有“乾隆通宝”铜钱，野麦草作哨，筒音为♭E。现存泸州市文物保护管理所。



涪城亨义班牌　清宣统二年(1910)，绵州通兴场宋家坝(现属绵阳市市中区忠兴乡)前清武举宋定亨建涪城亨义班。班牌长七十厘米，宽二十七厘米，厚三厘米，正面为大红漆底，上雕“涪城亨义班”五个金字，背面有方形“凹”槽，深二厘米，长十二厘米，宽十三厘米，俗称为“脏”。原内装有海马，碎蛇等药材，现已取走。班牌原挂宋家坝后山东岳庙内，七十年代中庙被拆，班牌遂为宋定亨之重孙文科取回放置家中。现为绵阳市文化局收藏。

绵竹清代木版戏曲年画　四川绵竹年画店现存清代戏曲年画多幅。这批年画都是手工刻制木版轮廓形象，待轮廓印在纸面后再依据轮廓填彩、染色。年画剧目计有:《五子告母》(见下左图)、《小宴》、《双旗门》(见下右图)、《摘红梅》、《香阁》，水浒戏曲人物等。





绵竹年画粉本“迎春图”(局部)　迎春图为清末至民国间绵竹年画艺人黄瑞谷所作的年画稿本。表现的内容是清末绵竹县城迎春活动。此一段长一点五二米，高零点四九米，

主要表现迎春活动中“出戏”的场面。有六组戏曲人物造型，可辨剧目计有《西游记》、《香莲闯宫》、《秋江》、《抢伞》等。原件现藏绵竹县文管所。

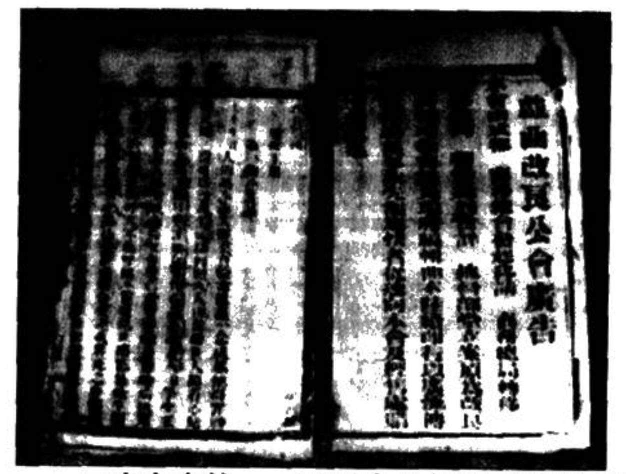
《白蛇传》戏曲石雕　灌县土桥乡1953年出土了一座清代僧人墓围石雕。石雕分成四个单元、八组画面，分别是：《游湖》、《端午节》、《吊打王道陵》、《夫妻开药店》、《许仙被拘》、《公堂受审》、《盗仙草》(见上图)、《水漫金山》、《仕林祭塔》。原石雕着色已退，个别形

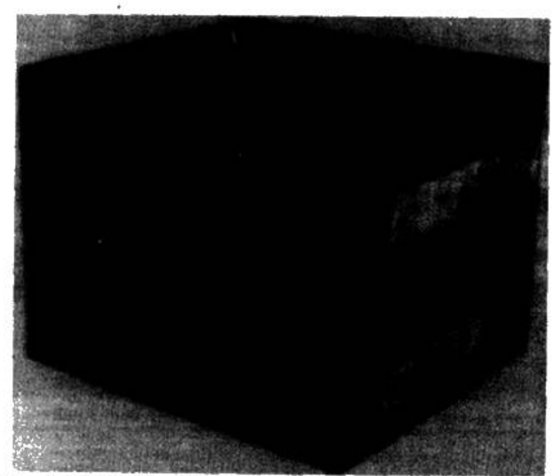


象头部受损，但戏曲故事的情节发展变化，主要人物形象特征是完整清晰的。石雕现存该县文管所。

阳戏古抄本《显扬神戏》　抄本长十八厘米，宽十七厘米，毛边土纸质。共七十九页。抄记阳戏折戏《功曹偈子》、《绪图》、《赐福》、《真龙天子》四折。剧本原由武隆县庙垭乡阳戏班主张权生收藏。上无抄写年代，据张权生说是光绪初年他父亲张显臣手记，抄本多处盖有张显成私章，现存涪陵地区文化局。

活捉王魁木刻本　宣统三年(1911)由成都戏曲改良公会刊印。此本为手工纸，木版雕刻，现藏四川省川剧艺术研究所。(见下左图)





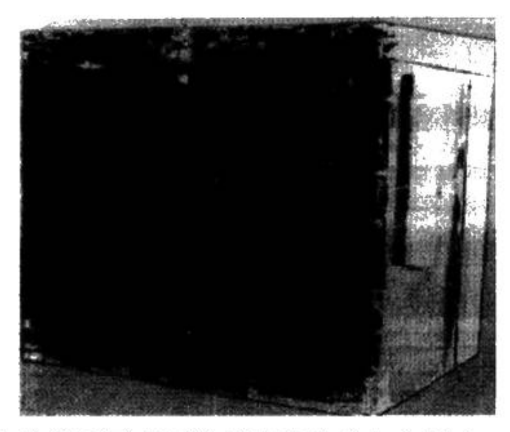
三庆会衣箱　民国十八年(1929)制，箱高七十四厘米，宽八十五厘米，厚六十七厘米。上刻双勾正楷“蜀都三庆会置”(见上右图)六字；箱正面刻双排外文：

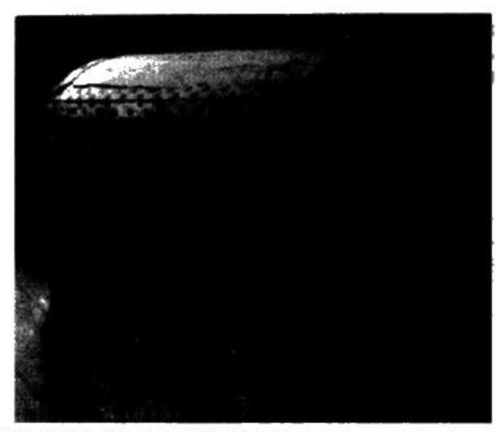
Cheng Tu San Ching Hvi

Chv Yen Hsien TungKuSnon(见下页图)

箱为木质髹漆，黑底红字，箱口有如意形铜扣环。现藏成都市川剧艺术研究所。

灌县庆平音乐社乐箱　此箱边高六十八厘米，长八十六厘米，宽五十五厘米，箱顶高七十九厘米，盖为弧形，边楞皆用牛皮和泡钉固牢。正面有一圆形篆书“庆平社”三字。上





款为“民国戊子”，即民国三十七年(1948)乐箱现藏成都市川剧艺术研究所。(见右图)

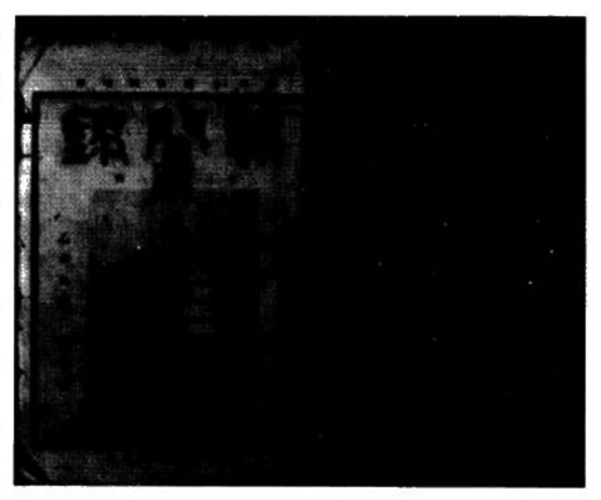
报刊专著

剧话　戏曲论著。四川罗江李调元著。大约写于清乾隆四十年(1775)。全书分上下两卷，上卷主要谈戏曲制度沿革，下卷杂考戏曲所演的故事。书中对"弋腔"、"秦腔"、"吹腔"、"二簧腔"、"女儿腔"等戏曲声腔作了简要的介绍。有函海本已收入中国戏剧出版社出版的《中国古典戏曲论著集成》第八集。

雨村曲话　李调元著。戏曲论著。曲话共二卷，上卷谈元代作家、作品，下卷谈明清作家、作品。其中多数转引前人著作并附以自己的见解。

有函海本一七八四年(乾隆四十九年)初刻本为李调元辑刻。另有嘉庆中重校本，道光中重校本，光绪七至八年(1881至1882)广汉钟登甲乐道斋重刻本。另曲话三种本，无名氏抄辑，抄辑年代约为清末。其中有李调元曲话二卷，有梁廷楠曲话五卷。有曲苑本、重订曲苑本、增补曲苑本三种是直接或间接出于函海本。《中国古典戏曲论著集成》第八集收有校注函海本。

娱闲录　四川公报文艺性增刊。四川公报社发行，成都昌福公司印刷。铅字竖排十六开本。创刊于中华民国三年(1914)，终刊时间不详。书中有插画、短篇小说、长篇小说、时事小言、游戏文、文苑、剧本等栏目，另有戏剧专栏。"名优"一栏介绍、评论戏曲演员，"剧谈"一栏为戏剧批评，以后二者合为"艺坛片影"。"剧本"栏目有传统戏、西剧(话剧)、新剧。"梨园丛录"主要刊登戏曲史料、梨园掌故。常刊登演员的便装小照和剧照，在其它栏目中，戏曲也偶有涉及。四川省川剧艺术研究所等有部分藏书。



成都鞠部题名　又名《诸伶小传》。以川剧演员为主的评传，愚叟著。中华民国五年(1916)发行，昌福公司代印。线装竖排小三十二开本。前有著者自序一篇及凡例一篇。书中所载诸人是作者曾亲观其表演的演员，只闻名而未见者不录。此书侧重于演员演技的介绍和评论。书分上下两卷。上卷载有谭云仙、月月红、明玉、小红官、何喜凤等六十七人小

传。下卷载有唐双长、李名扬、萧楷成、周名超、王锡斋等四十九人小传。后附有《清客金鼎花小麦浪合传》、《魏香庭秦宝卿合传》。四川省川剧艺术研究所藏。

梁樵曲本　川剧剧本集。冉樵子编辑，钱德安、刘离初、朱乃卿、许仲岳等校订。写于中华民国十三年(1924)至十六年。中华民国十六年由梁山文萃石印馆代印出售。全书分上下册。上册为《刀笔误》；下册为加工修改的传统川剧，计有《孝妇羹》、《舟饯》、《御河逼女》、《花仙剑》、《妙嫦拜月》、《淫恶报》、《夕阳楼》、《上路碰府》、《降霄楼》、《无鬼论》、《金山寺》、《重梦缘》、《青梅配》、《醒妓》、《琴挑》、《脱险投庄》、《杀子告庙》。成都市图书馆藏有残本、成都市川剧院研究室藏有下卷。

花国春秋　以京、川剧伶人戏事为内容的游戏文字专集。署名"六朝金石造象堪侍者曲州何振羲著，花好月圆人寿庵主浙绍孙祥麟编辑"。四川官印刷局代印。不载出版日期，作者自叙中称，撰于"癸丑之秋"，即民国二年(1913)秋。自叙中谈作者因受彭雪琴诗《优孟衣冠旧宦场》的启发，仿唐人李筌《阃外春秋》的义例，以其在成都可园、群仙茶园等处的观剧感，陆续撰成《灵芝曲》、《群仙茶园赏心记》、《戏务部致天上霓裳部电》和以"照会"、"委令"、"训令"、"牌告"及"诗"、"书"、"文"、"判"、"说"等文体，用戏谑笔调成文二十六篇，以人系事，兼及戏评，分别备述清末民初由上海入川的"髦儿班"艺人灵芝草、粉菊花、盖山西、银双处、小宝芬、牛桂英、王如玉、朱素云、小红仙、龙长胜、王宝林、盖金红、麒麟女、小客串、周惠芬、夏苹波、刘松樵、筱鸿声、刘俊廷等人的艺事；嘲讽川剧艺人玉娃子、油菜台(苔)吸毒因由。每脱一稿，分别署以"有情皇帝李三郎"、"顾曲生"、"小渊明"等笔名，陆续在《新春秋》、《日日新闻》等报发表，后由《新春秋》记者孙祥麟(仁甫)编辑成集，铅印发行。编者于部分文章后续有后语。《自叙》称："此殆温飞卿、李义山西昆体，目为狭斜游可，目为玩世偈亦可。呼牛牛应，呼马马应，毫无容心。"

蜀伶杂志　四川戏曲杂录集。壁经堂编辑，竖排铅印。无印行者及印行年代，有民国十三年(1924)，新津胡淦序文一篇。全书分茶园、班目、伶官榜、新剧目、传、序、书、启、诗、词、诗钟、楹联、剧谈、杂录共十四类。以成都为主，记载清末民初戏曲演出场所、川剧班社、演员、京剧、川剧剧目、剧评及艺坛轶事等。四川省川剧艺术研究所、成都市川剧院研究室等有藏书。



巴人曲　川剧折子戏集。铅印竖排本，十六开本。无印刷、发行年代。有古昌州白石里人戊辰重阳后五日自序于彭州龙兴禅院。序言称："川剧高腔，乃昆曲之变调，旧多善本，惜一般演者，口授相传，早失其真，故有可看而不可听，可听而不可解之诮。可看者，是其装扮做工之毕肖，使全幕忠孝节义奸盗邪淫善善恶恶之起因与其结果，无不朗朗在目，虽妇孺亦觉有所兴感。可听者，是其曲牌音乐

之配备，皆能描写发扬其离合悲欢中之极壮观极雅致极飘忽怪异诸情景，而适合于扮演。但于唱白之拉杂重复隐僻隔塞一切不可解之词义，加以修正，则可看而又可听矣。盖板胡琴诸唱法，人多谓不及京剧，盖京剧首重行气，气之静燥(躁)轻重若吞吐自如，则腔之缓急高下其起落无不中节，演川剧者苟能留心于此，而去其做工过当之处，则赏心悦目，未始非社会教育之一助也。此曲牌场口取其惯用者唱白雅俗并用，且以入声为平声而成普通韵脚。剧目仍旧，剧情略有变更，期在便于唱演，非敢言著作识者谅之。”书中收有《盗红绡》、《挑袍》、《斩妾》、《夜奔投寺》、《白云楼》、《活捉》、《描容上路》、《薅豆》等九折戏。四川省图书馆有藏本。

康子林追悼特刊 中华民国十九年(1930)七月十五日成都两角新闻报馆出版的对开报纸。全刊由悼念文章、轶闻轶事、川剧表演、传记等栏目组成。其中有十副挽联及木刻康子林遗像。还有《康子林传》、《康刘之情探》、《不是知音不泪流》、《康之艺术及轶事》、《曹黑娃与康子林》、《宋芸老口中之康圣人子麟》、《我对于康子麟之认识》、《康子林比美程长庚》、《康圣人轶事》、《而今怕听焚香记，歌管依然人已非》等十篇文章。该刊并载有两角新闻报馆《增发康子林特刊意义》及今后在两角新闻报副刊续载《康子林特刊》专栏的启事。四川省川剧艺术研究所有藏报。(注：康子林亦书作康子麟)

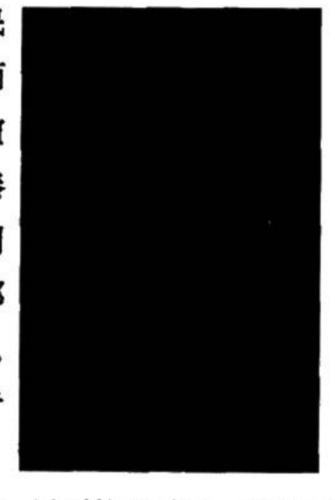
康周合演之绝剧 川剧伶人介绍专集。张曜卿编，竖排铅印本。中华民国十九年(1930)六月张曜卿序于渝州(重庆)。序言称：“因民国十九年，三庆会莅渝，开演后，惟康子林、周慕莲，不受顾曲赏赞”，故“将康周合演之绝剧，采取名流诗歌剧评，附以戏装，编纂成册，庶解余五阅月迷梦康周之嘲”。全书分：三庆会、剧目、传、诗、词、歌、曲、剧评、杂录九部分，辑录了张曜卿、梁樵、蒲伯英、刘著存、雨时甲、蕴藉簃主人、通泉竹楼倚声、邬建候(侯)、悟堪、钓石(内文作“钩石”)署名的二十余篇短著。文字部分，分别辑载了康子林、周慕莲所在三庆会概况、二人传略、吟咏康周技艺的诗词歌曲及对其技艺的评论等文章。扉页载有康周合演的《断桥会》、《杀狗劝妻》、《夺棍打瓜》、《赶斋》、《情探》、《偷诗》和《离燕哀》之“戊娶”、“掩捕”剧照八帧。重庆市川剧院胡度有藏本。

梨园感旧录 川剧人物题咏专集。陈秋舫著。其受业弟子雷福成校字，门生陈本固正稿。成都有记文华印字馆中华民国二十三年(1934)一月三十一日初版。线装竖排铅印本，为瓠厂丛书之一。成都昌福玉记华阳书报流通处总发行。全书以三庆会成员为主，列川剧演员周名超、康子林、萧楷成、唐广体、白玉琼、周慕莲、白牡丹、玉飞琼、石少仙、郭银屏、贾培之、饶玉山、筱漱芳、黄佩莲、唐荫甫、小群芳、陈碧秀、多丽、熊蕊官、晋明权、唐星垣、杨云凤、陈国安、袁世彬、崔凤仙、五花石、袁驼、黄良佐、刘二毛、卢春容、樊琴官、谭芸仙、蒋润堂、周辅臣、杨素兰、尹华轩、刘世照、游泽芳、周海波、李琴生、徐德斋、陈鸿钧、周桂元、二童、黄乐瑞、蔡月秋、郭松涛、李翠香、器皿、邓少怀、萧老长、谢玉亭、何里云、狗娃子、刘安、周玉屏、陈荫、曾春玉、松兰、邓汤元、李双凤、黄金凤、彭懒王、刘文玉、刘三凤、春

桃、康大蛮、萧金臣、永春、王洪卿、刘四毛、白娃娃、薛月秋，凡七十三人。每人名下各题七绝一首，咏其技艺，并附所演行当及其简评。篇首载何雨神、冠云、刘豫叟、刘冰研、杨贞久、李澄波、张幼荃题词各一首及《后序》、《原序》各一篇。篇后附有《成都巷战后柳枝词》三十一首及《后记》一篇。成都市川剧院研究室戴德源有藏本。

警钟　川剧剧本选集，共四册，安岳李慎余编著。中华民国二十四年(1935)编撰出版，三十二开本。内容分“民族、民权、民生”三个部分，四十多个剧目。修改后的有《伍申路会》、《杀家告庙》、《临江宴》、《鸳鸯冢》、《别窑从军》、《金殿辞官》、《三击掌》、《霸王别姬》、《酒楼晒衣》、《奔番》等传统剧目；新编的剧目有《抗日血》、《琉球亡国惨》、《一觉春梦》、《爱国花》、《半升米》、《南口英雄》、《三江好》、《双殉》、《胜利第一刀》等。现收集到的一册有《抗日血》、《通南巴》、《裁衣》、《补缸》等小戏。内江市安岳县蒋致先有藏本。

阳春小报　影剧报刊。成都锦华馆五十七号阳春小报社于中华民国二十五年(1936)九月十三日创办，终止时间不详。此报为日报，每日八开二张四版。主要内容以电影、戏剧文字研讨和评述为主。并设有零碎消息、川剧评述、舞台美术、顾曲药言、演员艺闻、演员轶闻、演员小传、新编及修改的川剧剧本或唱段等栏目。小报的二、三版侧重载川剧方面的内容。四川省图书馆藏有民国二十五年九月至十一月的此报。



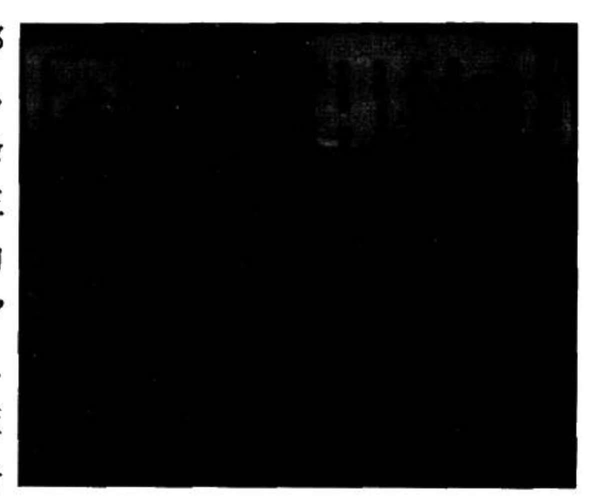
川剧人物小识　川剧演员和乐师小传。唐幼峰著。中华民国二十七年(1938)三月出版。竖排铅印小三十二开本。全书分两部分：甲、名伶之部，按行当类集；乙、名场面之部。记录的川剧演员有萧遐亭、炭圆子、康子林、蔡三品、黄金凤、侯翠屏、李小钟、綦老长、岳春、器皿、天籁、张德成、萧楷臣(成)、魏祥林、曹黑娃、周慕莲、白玉琼、李惠仙、静环、白友生、贾培之、赵瞎子、傅三乾、鄢炳章等二百六十人。川剧乐师李申廷、杨吉廷、徐坤山等十二人。扉页印有康子林与周慕莲演出剧照，贾培之、黄佩莲等人和作者便装照多幅，篇首有叙例一篇。四川省川剧艺术研究所藏。



川剧原本　剧本选集。川剧校导社编。中华民国年间成都联立出版社出版。竖排小三十二开本。此选集约有十集。每集选编川剧传统折子戏四个，其中胡琴戏两个，弹戏和高腔戏各一个。如《春秋配·夜饮》、《鸳鸯冢·二金殿》、《天官赐福》、《珠帘寨》(女发兵)等。面页上有扯谱(工尺谱)，书后附注有剧本中使用的“引”、“架桥”、“留”等名词术语的简介。四川省川剧艺术研究所藏有部分集本。

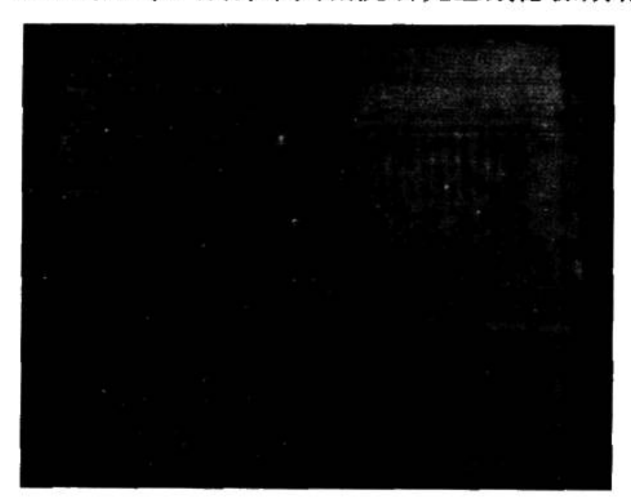
川剧大全　剧本选集。编辑者不详。中华民国

年间成都上海书店、兴记书店编印，竖排三十二开本。选集约有四集，每集选编川剧折子戏三十至四十个。其中有传统剧目《禹门关》、《泾河牧羊》、《伯牙碎琴》等，还有抗战时期的新戏《情天女侠》、《碎镜》、《双殉》等。各剧均有内容提要。四川省川剧艺术研究所等藏有部分集本。



川剧正宗　剧本集。中华民国年间成都松廷书庄、泉记书庄编印，竖排小三十二开本。全书共十余集，收有川剧折子戏剧本五十余个，大多为高腔戏和胡琴戏。如《出北寨》、《伍申路会》、《访白袍》等，兼有少量弹戏剧目，如《失岱州》、《龙拜寿》等。封面印有"玩友秘本"四字。四川省川剧艺术研究所藏有部分选集。

曲选　戏曲曲牌集。周岸登编著，出版年月不详。书为夹江粉对方纸石印本。全书分上中下三卷。上卷有北曲仙吕宫：〔寄生草〕、〔醉中天〕、〔雁儿〕、〔雁儿落〕、〔一半儿〕；中吕宫：〔迎仙客〕、〔朝天子〕、〔红绣鞋〕、〔普天乐〕、〔喜春来〕、〔满庭芳〕、〔十二月〕、〔四边静〕、〔醉高歌〕。中卷有：南吕宫〔四块玉〕、〔骂玉郎〕、〔感皇恩〕、〔采茶歌〕；正宫〔醉太平〕、〔塞鸿秋〕；黄钟宫〔元宵忆〕、商调〔山坡羊〕、〔梧叶儿〕、商角调〔黄莺儿〕、〔踏莎行〕、〔盖天旗〕、〔应天长〕等。成都市川剧院研究室戴德源藏有上中卷，下卷缺。



川剧选粹　剧本选集。罗乃予编，中华民国二十九年(1940)至三十五年成都胡万出版发行，竖排小三十二开本。全书共三十六辑，每辑选编五至六个川剧折子戏，其中有传统剧目《碧游宫》、《别宫出征》、《金马门》、《黑水分舟》等，以及抗日战争时期的新戏《情天女侠》、《勃伦纳会》等，各剧均附内容提要。每辑面页上均有编余琐谈或剧谈，概略介绍戏曲脚色行当的来历、川剧五种声腔的兴起等戏曲知识。四川省川剧艺术研究所等藏有部分选辑。

订正川剧唱词　订正川剧唱词专集。川剧研究社校订，四川印刷局印刷，四川帐表工业社发行。中华民国二十九年(1940)四月再版。此集子订正川剧唱词本有二十一折，如《情探》、《马房放奎》、《假投降》、《出北塞》、《柴市殉节》、《伍申路会》、《女探母》、《阴阳界》、《三尽忠》、《绵竹关》、《江油关》、《南坡誓别》、《鸳鸯冢》、《长生殿》、《九华宫》、《惊梦》、《后帐会》、《桂英打雁》、《霸王别姬》、《檄文诏》、《樊馆借头》。四川省图书馆、成都市图书馆现

藏四种。

平剧旬刊　戏曲刊物。中华民国三十一年(1942)七月至三十二年十二月，由蔡光德主编兼发行，重庆平剧旬刊社出版。三十二开本。本刊以介绍京剧为主，略涉电影、话剧。其中有筱汀的《总本〈战蒲关〉总讲》，啸天馆主的梨园长篇实事说部《氍毹泪痕》以及一些剧评文章。

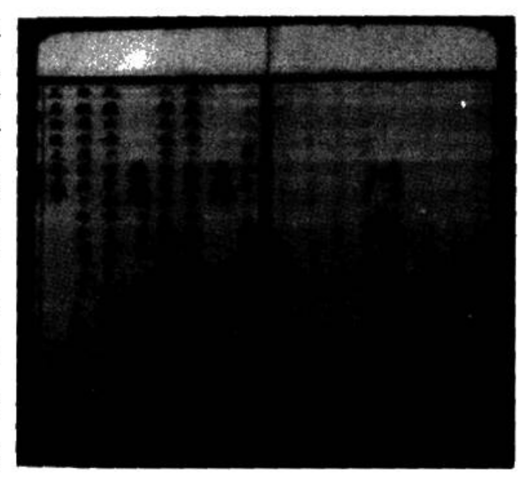
川剧杂拾　川剧综合资料。唐幼峰著，中华民国三十三年(1944)写于重庆峰园山庄。此书未正式出版，部分章节于民国三十五年在《戏剧精英》杂志上发表过。全书有川剧的沿革、川剧的剧本、川剧的类别、川剧班的组织、伶界人物，念戏方法，高腔和唢呐曲牌、剧中代用品、戏装简述等三十项内容。四川省川剧艺术研究所收藏有手抄本。

川剧大观　川剧剧本选集。三十年代至四十年代川汉研究社多次编辑出版。重庆天主教堂街大同书局发行，各处大书局经销。四川省图书馆现存民国三十一年(1942)二月出版的一至十集，另有无出版年代的第十六集和第二十集。每集收有五至七个戏。第一集：《三尽忠》、《檄文诏》、《九华宫》、《惊梦》、《别宫出征》、《太行山》、《三巧挂画》；第二集：《江油关》、《四郎探母》、《八郎探母》、《张赵鏖兵》、《徐庶访友》、《生子上路》；第三集：《截江救主》、《假投降》、《杀家告庙》、《夕阳楼》、《情探》；第四集：全本《高平关・观星・训子・借头》、《席棚击掌》、《马房放奎》、《昭君出塞》、《长生殿》；第五集：《绵竹关》、《荆州传令》、《单刀赴会》、《空城计》、《二鬼上路》；第六集：《阴阳界》、《霸王别姬》、《乌江逼霸》，《香莲闯宫》、《罗成修书》、《破镜重圆》、《黛玉焚稿》；第七集：《大审苏三》、《关王庙会》、《女探母》、《后帐会》、《桂英打雁》、《绛霄楼》；第八集：《天水关》、《春花走雪》、《鸳鸯冢》、《土牢盟誓》、《宝玉哭灵》、《英台骂媒》；第九集：《南阳关》、《进宫逼印》、《沙陀搬兵》、《玉莲汲水》、《水涌南桥》、《淫恶报》；第十集：《绣佬图》、《辕门斩子》、《法华庵》、《佛堂升天》、《小乔自叹》、《孟姜女哭长城》。第十六集：《花园赠巾》、《夺棍打瓜》、《磨房产子》、《送子骂高》、《柳林劝兄》。第二十二集：《古城相会》、《赠衫酒楼》、《休妻问婿》。此书封底印有“请看一至十集《京剧大观》”和“一至十集《楚剧大观》”字样。四川省图书馆藏书。

平剧歌谱精选　唱腔谱。方成甫编著。中华民国三十四年(1945)重庆瑞文书局出版，重庆复兴书局经售。书为十六开本。共收入二十八个剧目中的二十八个唱段。其中有：〔二黄平板〕、〔二黄正板〕、〔二黄慢板〕、〔二黄原板〕、〔西皮正板〕、〔西皮倒板〕、〔西皮快板〕、〔西皮二六板〕、〔西皮原板〕、〔四平慢板〕、〔四平原板〕等。并附有西皮二黄的胡琴指法。重庆市川剧研究所胡度有藏本。

戏剧精英　又名《戏剧杂志》。上下两集。刘明扬、龚圣俞等主办，中华民国三十五年(1946)创刊，终刊时间不详。成都大文书局出版。本刊有杂论、漫谈、戏剧知识、特写杂述、剧本、读者信箱等栏目。各栏目侧重面不同，分别就不同的问题发表见述，其中有唐幼峰著的《川剧杂拾》部分内容。四川省川剧艺术研究所、成都市图书馆有部分藏本。

川剧序论　川剧史艺论集。风土丛书之一。阎金谔著。中华民国三十六年(1947)一月文通书局贵阳初版。全书分三部分:川剧的源流(昆、高、胡、乱);川剧的演变(川剧在戏剧史上的地位、川剧的演变、演变的近况,川剧的建设);川剧的剧本(剧本总数,剧本研究方法论、念、白、唱、做、分论、剧本的组织,川剧的唱法)。篇首有中华民国三十三年六月二十二日作者序文一篇。成都市川剧艺术研究所、四川省川剧艺术研究所有此藏本。



川剧正宗　器乐资料集。中华民国三十八年(1949)江津中白沙余乐同心社编辑出版,大三十二开本,石印线装书。全书共四集,现存二集。每集有白沙余乐同心社俱乐部序。初集有:乐器说明、司乐器法之要领、初学武场开牌子、初级高腔文场、文武场挂板〔一封书〕、挂板〔水红花〕、快〔董巴躲(léng,小的意思)〕兼腔、〔红纳袄〕锣鼓与腔词、〔梭梭岗〕的牌子锣鼓帮词、〔锁南枝〕的牌子锣鼓腔词,并附剧本《御河桥》;中集有:乐器注解、高腔武场、高腔武场类鼓、高腔文场、花排鼓、孝里(南)支(枝)头尾、二簧倒板、西皮文武场、盖板子文武场和剧目《阳告、阴告》、《春秋配·掀涧》、《文武打》。书后附工尺谱与亚(阿)拉谱配、琴瑟谱和党谱的简介及配合法。四川省川剧艺术研究所藏。

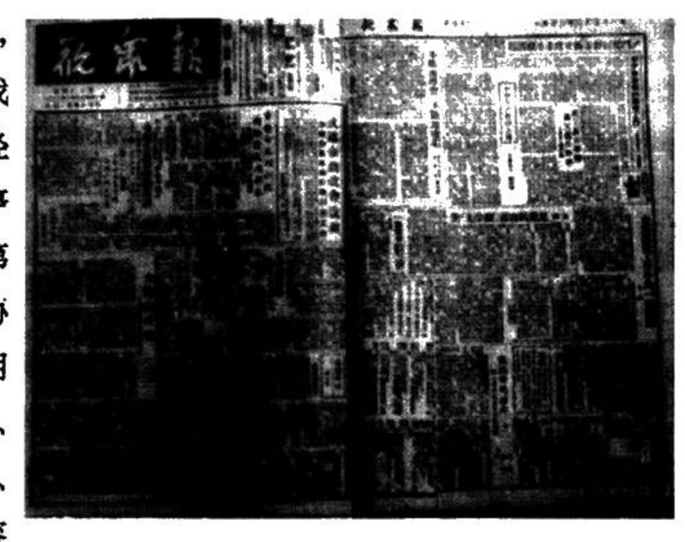


蜀伶选粹　川剧演员评传。中隐楼主撰述,涤砚斋主校阅。中华民国三十八年(1949)成都一新印刷工业社代印,新民书局发行。竖排铅印。著录贾培之、静环、小桐凤、杨云凤、张惠霞、黄耀庭、当头棒、容玉、琼莲芳、紫莲、陈书舫、竹畹秋、桂蕊、竞华、小舫玉、蔡如雷、蒋俊甫、徐席珍、陈禹门、索(素)萍、胡小凤,月痕、芳苑、熊金铭、曾荣华、周企何、张小凤、亚卿、关小卿、戴素芬、赵羞新、艳丽、司徒慧聪、王成康、杨肇安(庵)、石缘秀、白麟、萼英、爱凤、缃裙、白翠琼、丽丽、玉曲、小胜奎、刘成钧、黄凌云、易徵祥、陈全波、韵华、曾志林、翠环、笑非、筱舫共六十人的评传。卷首载作者自序一篇和瓠庵居士、苏景仓、谢雨农、熊子骏、毛畅熙、黄裳吉、张子仁、敬鹿笙、吕次文、何籽嵌、许杰先、萧子德、周芷颖、乐述言、龚达泉、周自新十六人题词。成都市川剧院研究室戴德源有藏本。

川剧大成　剧本选集。岳栽主编,育乐剧曲研究社编

辑，成都大文书局出版发行。中华民国三十八年(1949)四月初版。小三十二开本。全书共四集。第一集有剧本二十一个，其中《关公挑袍》、《绛霄楼》、《铁冠图》等配有曲谱和附加锣鼓曲牌；第二集书前有序和腔词符号浅释，选有《杀惜姣》、《杀狗惊妻》等十九个剧本；第三集有《女探母》、《单刀赴会》、《安安送米》、《战南昌》等二十个剧本；第四集有《惊梦》、《银屏公主绑子》、《伯牙碎琴》、《祝庄访友》、《苏三起解》等二十个剧本。成都市川剧院研究室戴德源有藏本。

观众报 戏剧、电影、曲艺周报，四开四版。1950年10月7日由几位戏剧、新闻工作者利用业余时间，自筹经费，义务兼职创办。1952年6月14日停刊，共出版八十三期。1951年1月，从第十三期起，交由中华全国戏曲工作者协会重庆分会筹备委员会主办。社长席明真，经理宋义。王大虎、杨本泉、游仲文、王诚德、熊小凡、杨甦、余薇野、郭一菁、罗健卿等曾先后任编辑工作。主要内容为：报道影剧曲艺活动信息。开展影剧评论、并推荐演唱材料。1951年12月为配合西南区第一次戏曲工作会议在重庆召开，会议期间每天出版专刊。四川省川剧艺术研究所藏有部分此报。

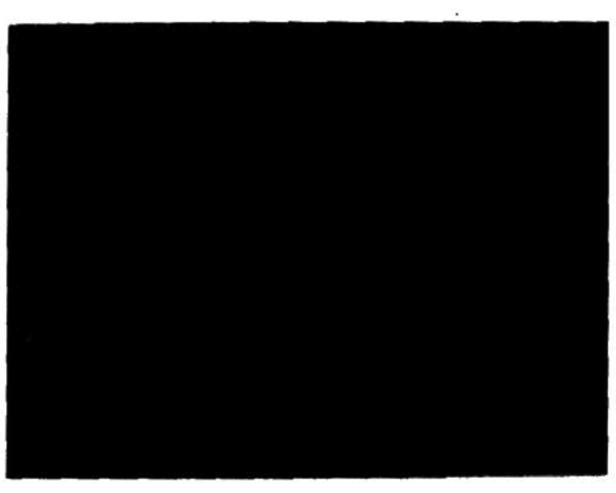


戏曲通讯 内部刊物。四川省人民政府文化事业管理局戏曲研究室编。1953年8月创刊，三十二开本。主要内容为：有关整理、修改、改编、创作戏曲剧本的计划、提纲、经验总结；戏曲改革的学习心得；戏曲演出评介及有关问题的讨论；戏曲表演的研究与体会；戏曲动态；川剧剧本、音乐的分析研究；川剧剧目上演计划；观众来信。四川省川剧艺术研究所存有一至六期。

川剧音乐初集 音乐资料集。郑隐飞整理，四川省人民政府文化事业管理局音乐工作组1953年10月编印，十六开本。全书有前言、概述、牌鼓、牌曲、昆戏、胡琴戏、弹戏、灯戏、高腔戏及[五供养]一堂(曲牌)等十一部分，介绍了川剧音乐的基本常识，记录整理了锣鼓、唢呐、笛子和各种声腔、曲牌七十七支。书后附《柳荫记·柳荫结拜》一折，并配有曲谱。成都市图书馆有藏书。

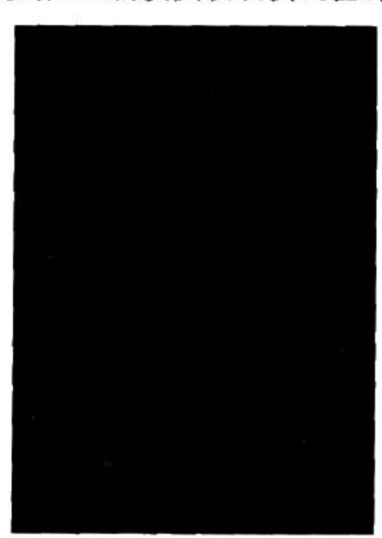
川剧 剧本选集。重庆市戏曲工作委员会编，重庆人民出版社1954年11月至1958年12月出版，共八十八集，六十四开本。选刊了中华人民共和国成立后重庆市发掘整理的川剧传统剧本和一些著名艺人的演出本。收有《营门斩子》、《胡琏闹钗》、《槐荫记》、《连环计》、《强婚配》、《白蛇传》、《宝莲灯》等八十一个高腔戏；《柴市节》、《五台会兄》、《长

生殿》、《金殿劝降》、《方孝孺草诏》等四十八个胡琴戏;《赠绨袍》、《翠香记》、《花田写扇》、《意中缘》、《春秋配》、《玉堂春》、《香罗记》等三十六个弹戏;《九流相公》、《出天行》、《曲江打子》等五个灯戏和《醉打》、《景阳岗》、《斩巴》等四个昆腔戏,共计一百七十四个川剧剧目。四川省川剧艺术研究所藏书。



川剧剧目鉴定演出剧本选　剧本选集。四川省川剧剧目鉴定委员会编印。1955年、1957年、1958年分三次内部出版发行。大三十二开本。剧本选录了1955年至1957年整理鉴定的剧目共计七十个,每集约六至七个剧目。其中高腔剧目有《王昭君》、《一只鞋》、《闹淮安》、《谢天香》、《木马驿》等四十二个;弹戏剧目《穆桂英》、《改容战父》、《芙奴传》、《黄界驿》、《萝卜园》等二十个;胡琴剧目《鞭督邮》等八个。四川省川剧艺术研究所等有藏本。

谈川剧表演艺术　川剧表演艺术资料集。王朝闻、陈书舫等著,四川省文化局戏曲研究室编。1955年5月四川人民出版社出版,三十二开本。书中有《试谈川剧的演出和表演艺术》(龙梭作)、《塑造坏在骨子里的人物》(王朝文作)、《谈陈书舫表演的陈妙常》(邱扬作)三篇评论文章及《我演祝英台》(陈书舫作)、《我演梁山伯的一些体会》(谢文新作)、《演〈评雪辨踪〉中的吕蒙正的一些体会》(曾荣华作)、《我怎样演〈评雪辨踪〉中的刘翠屏》(许倩云作)、《我怎样演〈拷红〉中的红娘》(竞华作)、《我怎样演〈李甲归舟〉中的杜十娘》(廖静秋作)六篇演员谈表演经验、体会的文章。四川省川剧艺术研究所有藏书。



川剧浅谈　川剧论著,席明真著。1955年重庆人民出版社出版。小三十二开本,竖排铅印。全书共分四部分:概述、源流(高腔、昆腔、胡琴、弹戏、灯戏)、四川戏的演变和形成(十九世纪五十年代以后四川戏剧演出的情况、四川戏的成长、剧目等)、四川戏——民间艺术的宝藏(剧本—诗、明朗的语言,高腔——优美的音乐,帮腔的作用等)。此书第一章修改后,发表于《川剧艺术》1980年第二期。四川省川剧艺术研究所有藏书。

川剧《情探》的表演艺术　论著。周慕莲口述,胡度记录。1955年上海文化生活出版社出版,三十二开本。书中较详细地记录了周慕莲在《情探》这一折戏中的艺术创造过程及他的表演经验、体会。并附有《情探》剧本。四川省川剧艺术研究所等有藏书。

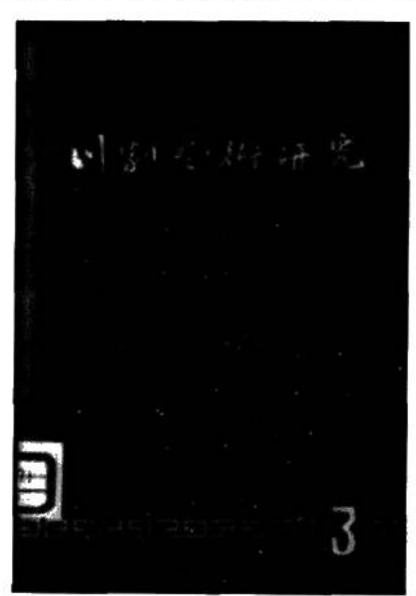
川剧丛刊　剧本汇集。川剧丛刊编辑委员会编，重庆人民出版社 1956 年出版，共十九辑，小三十二开本。有《柳荫记》、《彩楼记》、《御河桥》等二十二个高腔剧目。《赠绨袍》、《芙奴传》等十个弹戏剧目。《柴市节》、《鞭督邮》等十一个胡琴剧目。四川省川剧艺术研究所有藏书。



川剧高腔曲牌(第一集)　川剧高腔曲牌集。四川省川剧院研究室音乐组整理，1956 年 12 月四川人民出版社出版。本书共收有川剧高腔曲牌八十支。每支曲牌简单地叙述了在川剧中的用法，并分曲牌结构、唱词举例、曲牌简谱三个部分来说明。书中有〔二郎神〕、〔踏莎行〕、〔老红衲袄〕、〔青衲袄〕、〔小桃红〕、〔桂枝香〕、〔锁南枝〕、〔五韵美〕、〔一枝花〕、〔解三星〕、〔皂角儿〕、〔神仗儿〕、〔梅花塘〕、〔水底鱼〕、〔五供养〕、〔秋夜月〕、〔风入松〕、〔一江风〕、〔步步娇〕、〔香柳娘〕等高腔曲牌。

我怎样演《刁窗》　论著。周慕莲讲述，余夫记录整理。1957 年 5 月重庆人民出版社出版，三十二开本。书中介绍了周慕莲在川剧《刁窗》这一折戏中对剧中人物的认识、理解、分析及其表演艺术、唱腔设计等。并附有周慕莲的《刁窗》演出本。四川省川剧艺术研究所等有藏书。

情探　戏曲画册。剧本原著赵尧生，剧本整理、导演、主演周慕莲。重庆市川剧院演出，李净白、袁子敬编写。上海人民美术出版社 1958 年 6 月出版。画册据周慕莲 1957 年的整理本摄制，有照片二百二十八张，每张均有说明文字。其中有周慕莲向法国舞蹈家学习的蝴蝶舞、凤凰舞融和在川剧传统表演中的照片。书中附有《情探》剧本。四川省川剧艺术研究所等有藏本。



川剧艺术研究　川剧艺术论著丛刊。重庆市戏曲工作委员会编。重庆人民出版社 1958 年、1961 年、1963 年分别出版第一、二、三集，1981 年四川人民出版社再版。第一集为重庆市第一届戏曲演员讲习会(1957 年)的部分讲课记录；第二、三集选编 1963 年以前发表的论述川剧艺术的文章。内容以川剧表演艺术为主，兼音乐、导演、舞台美术和史料。收录有张德成、周海滨、姜尚峰(玉曲)、袁玉堃、周慕莲、阳友鹤(筱桐凤)、张文卿(琼莲芳)、陶泽民、(薛艳秋)、杨云凤、白玉琼、吴晓雷、唐彬如、梅春

林、刘成基、(当头棒)、周裕祥、李文杰、刘裕能等的艺术实践经验及回忆，评介康子林、傅三乾艺术成就的文章。

川剧传统剧本汇编　剧本汇集。川剧传统剧汇编编辑室编，四川人民出版社1958年至1963年共出版三十二集，小三十二开本。内部发行。收《黄金印》、《目连传》、《红梅阁》等高腔剧目八十九个；《鸳鸯绦》、《花田错》、《宇宙锋》等弹戏剧目四十八个，《二度梅》、《绣襦记》、《钓金龟》等胡琴剧目四十一个。四川省川剧艺术研究所等有藏书。



四川戏曲　戏曲艺术月刊。四川省戏曲研究所主办，四川戏曲编辑委员会编辑。十六开本。共出六期。主要发表反映现实生活的戏曲、曲艺作品及有关评论，同时选登了一些传统剧目和有关继承、发展戏曲传统的文章。四川省川剧艺术研究所有藏本。

论川剧高腔音乐　川剧音乐论著。沙梅著，上海音乐出版社1958年出版，大三十二开本。全书有从原则上看高腔音乐、川剧各种音乐的统一基础、四川高腔由来的推测、高腔音乐的特点、高腔音乐的曲体、高腔音乐的转调、高腔音乐的小音阶、音域与音程跳进、高腔旋律与打击乐和高腔音乐存在的问题(伴奏的问题、曲牌的增加问题、高腔的歌唱艺术)等十一章。书前有序，书后附后记。四川省图书馆有藏本。

议剑献剑　戏曲画册。重庆市川剧院演出本，重庆市川剧院改编，李净白执笔。上海人民美术出版社1958年11月出版，小三十二开本。剧中人物曹操由李文杰扮演，王允由杨肇庵扮演，董卓由唐彬如扮演，吕布由夏庭光扮演。画册根据剧情发展顺序摄制，共有图片一百八十二幅。成都市图书馆有藏书。

川剧唢呐曲牌(第一集)　川剧音乐唢呐曲牌专著。魏辅周著，写于1953年12月。魏辅周原谱，重庆市音工组译谱，四川省戏曲研究所音乐组整理。四川人民出版社1959年出版。二十五开本。第一部分收有公堂类成堂曲牌：〔泣颜回〕一堂、〔粉蝶儿〕一堂、〔五供养〕一堂、〔拾牌名〕一堂、〔醉花荫〕一堂、〔八仙贺寿〕一堂、〔普天乐〕一堂、〔大还琢〕一堂等八堂牌子五十三支；第二部分有〔懒画眉〕、〔锦堂目〕、〔醉翁子〕等公堂类单支曲牌四十支。书中介绍了唢呐的构造及性能、变调、板眼、公堂与谱子、唱词及其它等有关唢呐音乐的一些问题。四川省川剧艺术研究所等有藏书。

成都市专业艺术团体观摩会演会刊　成都市文化局编，1959年内部发行。大三十二开本。会刊有成都市文化局关于举行全市专业艺术团体观摩会演的通知、计划；有关领导同志的讲话及观摩会演工作总结；节目评介，包括川剧、京剧、评剧、曲艺等剧种的评介文章；导演、演员谈体会、感想、经验交流等内容。其中有川剧演员阳友鹤及部分中、青年川

剧演员的文章。并附有会演消息三则，会演照片二十七幅。四川省川剧艺术研究所有藏本。

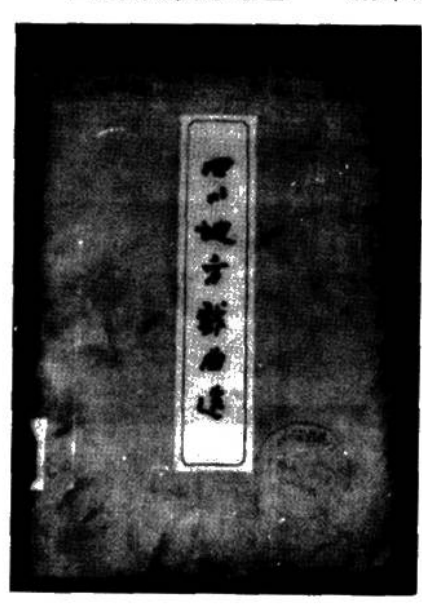
川剧旦角表演艺术　川剧表演艺术专著。阳友鹤讲述，刘念兹、齐建昌记录整理，祁建、田庭雪摄影。中国戏曲研究院编。中国戏剧出版社1959年8月初版，1960年6月再版。全书以甲、乙两编为主，甲编记述川剧旦脚步法、推衫子(起霸)、身法、毯子功、跑马(趟马)、指法、眼法、水袖、翎子、折扇、团扇、蚊帚、手巾、把子共十四种，并附身段图谱三百四十三幅。乙编简述川剧旦脚嗓子的基本练法。甲编前有《我的学艺经过》、《基本训练》各一篇；乙编后有《川剧旦脚的分行及其表演要求》、《表演经验》、《化妆》和《后记》各一篇。梅兰芳为此书作有序言。四川省川剧艺术研究所等有藏本。

川剧笛子曲谱　川剧音乐笛子曲谱专集。四川省川剧院研究室音乐组整理，四川人民出版社1959年6月出版，二十五开本。此书采用工尺谱与简谱对照记谱。内容分两个部分。第一部分，蔡敬之念谱，四川省川剧院研究室音乐组记录整理。收一百六十九支曲谱，分为乙字调、正工调、小工调三类。每类又分为喜、悲两部分。在这两部分中，又分为舞台常用和不常用两部分。第二部分，刘忠富念谱，成都市川剧团音乐组记录整理。这部分是舞台上常用的。收有〔小开门〕、〔汉东山〕、〔狗舂碓〕、〔八谱〕、〔柳青娘〕、〔沙打鸡〕、〔伴妆台〕(出调)、〔哭皇天〕等三十七支曲谱。四川省川剧艺术研究所有藏书。



黄吉安剧本选　剧本选集。四川省戏曲研究所编，四川人民出版社1960年4月出版，三十二开本。由朱丹南作序。分上下两集。收有《闹齐庭》、《鞭督邮》、《审吉平》、《江油关》、《柴市节》等十六个胡琴戏及《缇萦救父》、《百宝箱》二个高腔戏。其胡琴戏多演三国列国故事。四川省川剧艺术研究所有藏书。

四川地方戏曲选　剧本选集。四川省戏曲研究所编，四川人民出版社1960年至1962年出版六十四辑，三十二开本。收有《彩楼记》、《荆钗记》、《焚香记》等高腔剧目二十四个；《乔老爷上轿》、《芙奴传》、《周仁耍路》等弹戏剧目十个；《烹蒯彻》、《五台会兄》等胡琴剧目八个；《鸳鸯谱》、《议剑献剑》等昆腔剧目四个及灯戏《槐荫记》。



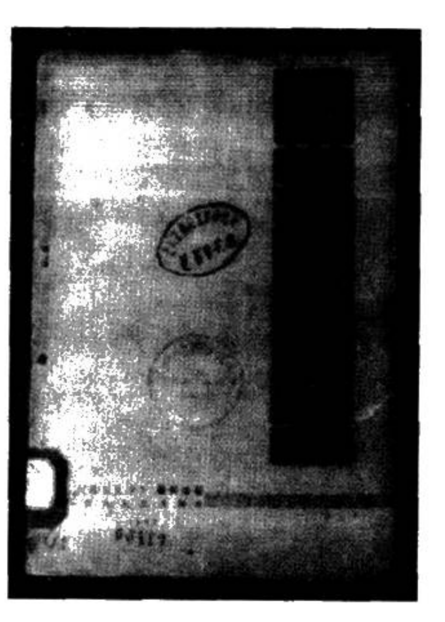
川剧选集　剧本选集。重庆市戏曲工作委员会编。重庆人民出版社1961年分两集出版发行，大三十二开本。共收昆、高、胡、弹各声腔大小剧目四十七个。第一集

共收剧目二十二个。其中有《柳荫记》、《玉簪记》、《彩楼记》等高腔剧目；《芙奴传》、《乔老爷奇遇》、《赠绨袍》等弹戏剧目；《五台会兄》等胡琴剧目。第二集收二十五个剧目。其中有《荆钗记》、《绣襦记》、《荷珠配》等高腔剧目；《太白醉写》、《马房放奎》等胡琴剧目；《献地图》、《香罗帕》等弹戏剧目及昆腔剧目《醉隶》。四川省川剧艺术研究所等有藏书。

川剧胡琴曲牌　川剧胡琴曲谱选。萧君甫念腔，陈安业、吴平记谱，重庆市戏曲工作委员会编，重庆人民出版社1961年出版。大三十二开本。书中介绍了川剧胡琴音乐中二簧、西皮的各种过门——头子、腰衬、落字、转腔、齐腔、架桥过门曲谱；二黄、西皮的各种板式和男女角基本唱腔及其放腔、甩腔、留腔、转腔、齐腔谱例。

川剧弹戏曲牌　曲调谱。萧君甫念腔，陈安业、吴平记谱，重庆市戏曲工作委员会编，1961年重庆人民出版社出版。书中介绍了川剧弹戏的唱腔曲调（包括甜皮、苦皮男女唱腔及过门）和〔汉东山〕、〔小开门〕、〔傍妆台〕、〔沙打鸡〕、〔双奠酒〕、〔狗舂碓〕、〔柳青娘〕、〔秋色芙蓉〕、〔南景宫〕、〔黑摩〕、〔双花月〕、〔普安咒〕、〔哭皇天〕、〔朝天子〕、〔八谱〕等丝弦牌子。

川剧胡琴曲谱（二簧部分）　川剧音乐丛书之一，川剧胡琴曲谱集。鞠子才口述，四川省戏曲研究所音乐组整理，1962年6月四川人民出版社出版。本书有第一编，概述：川剧胡琴曲调的类别、川剧胡琴曲调的组织形式和用途、关于川剧胡琴戏伴奏乐器的配置、胡琴、曲调记谱和胡琴定调、定弦的方法及关于胡琴戏一般规律和简单介绍；第二编，曲调：二簧帽子接夺夺板、二簧昆头子接夺夺板、二簧么板、二簧二流等。书后附有梅花西皮（一、二）和襄阳梆子。



谈川剧舞台人物的创造　川剧表演艺术论集。四川文学编辑部编，1962年四川人民出版社出版。三十二开本。收入张德成的《谈川剧〈议剑〉》、《岂好辩哉，不得已也》、《谈川剧〈斩黄袍〉中的赵匡胤》（均马善庆记录整理）；周海滨的《〈闹都堂〉中的童文正》（林柏晋记录整理）；周慕莲的《初见容易细思难》；四川省戏曲研究所供稿的《冷、窘、酸、难》；刘成基的《我演须贾》；周企何的《谈〈迎贤店〉中的店婆》（前二文林可记录整理）；杨云凤的《骄与横》（李国林记录整理）；胡漱芳的《我演敫桂英的体会》共十篇文章。这些文章曾先后发表于《峨嵋》及《四川文学》，出版时加编者前言一篇。1980年再版时新增了陈书舫的《我演祝英台》一文。每篇文章以一个戏、一个人物为中心，或详尽，或精要地记述了作者的表演体会和经验，并分别对川剧生、旦、净、末、丑如何运用传统表现手法来刻画人物形象和揭示人物内心世界，阐发了作者的见解。四川省川剧艺术研究所等有藏书。

川剧传统剧目目录　川剧剧目书目。四川省文化局戏曲研究室编，1962年4月四川人民出版社出版，内部发行，三十二开本。收入川剧传统剧目和中华人民共和国建国前的"时装戏"剧目共一千五百余个。其中有整本戏、大型戏、单折戏。每一剧目除将正名另名及常演单折剧名按笔画顺序排列外，同时附有简单内容提要，其朝代、腔调及形式与来源也附注于该剧目内。四川省川剧艺术研究所等有藏书。

周慕莲舞台艺术　川剧表演艺术专著。周慕莲口述，胡度、余夫、朱龙渊、傅蔷记录整理，重庆市戏曲工作委员会编，1962年上海文艺出版社出版。三十二开本。书中有郭沫若题辞，裴东篱作序。辑录了表演艺术经验的文章有《学〈情探〉和演〈情探〉》、《我怎样演〈刁窗〉》、《我演〈打神〉的粗浅体会》、《〈别宫出征〉中的郗氏》、《初见容易细思难一谈〈三难新郎〉的表演艺术》、《谈〈青梅赠钗〉》、《化作长江起怒涛一谈〈归舟〉中杜十娘的表演》等十二篇，附有反映周慕莲艺术生活的照片数帧。四川省川剧艺术研究所等有藏书。

川剧喜剧集　剧本选集。中国戏剧出版社编辑，1962年出版，大三十二开本。分上下两卷，共收昆、高、胡、弹、灯五种声腔的传统喜剧剧目十九个。上卷收高腔戏《闹齐廷》、《拉郎配》；弹戏《乔老爷奇遇》、《萝卜园》、《香罗帕》及昆腔《鸳鸯谱》共六个大幕剧本。下卷收《秋江》、《评雪辨踪》、《请医》等高腔戏；《做文章》、《赠绨袍》、《扯谎过殿》等弹戏及灯戏《出天行》，胡琴戏《骂相》等十三个折戏剧本。四川省川剧艺术研究所等有藏书。

别洞观景　川剧画册。琼莲芳主演，胡度解说，鲁昌麟摄影，重庆市戏曲工作委员会编辑。1963年重庆人民出版社出版，四川省新华书店重庆发行所发行。画册据剧本内容和表演段落分为别洞、乘舟、照容、摘花、扑蝶、观景六个部分，并通过一百二十九幅照片，结合说明文字，将琼莲芳的表演艺术和创作体会作了扼要的介绍。还附有《别洞观景》剧本。四川省川剧艺术研究所等有藏书。

川剧艺诀释义　论著。胡度著，1963年重庆人民出版社出版。张德成作序。1980年修订后王朝闻作序，上海文艺出版社再版发行。本书选录了不少著名川剧演员谈论艺术问题艺诀一百三十九则，每则均有释文与著者见解。着重探索川剧表演艺术的规律、法则、特点、美学观及演员道德等问题。内容分为说艺、说讲唱、说表演、说道德四类。还有康子林等简要生平介绍。重庆市川剧研究所等有藏书。



川剧脸谱选　川剧脸谱专集。陈云先绘制，唐耕云编写说明文字，万斌武等十七人供稿。四川省戏曲研究所选编。1963年5月上海文艺出版社出版。十六开本。全书由川剧脸谱、说明、名词浅释三部分组成。其中川剧脸谱一百一十二幅是按川剧中的花脸绘制的，并按其时代先后排

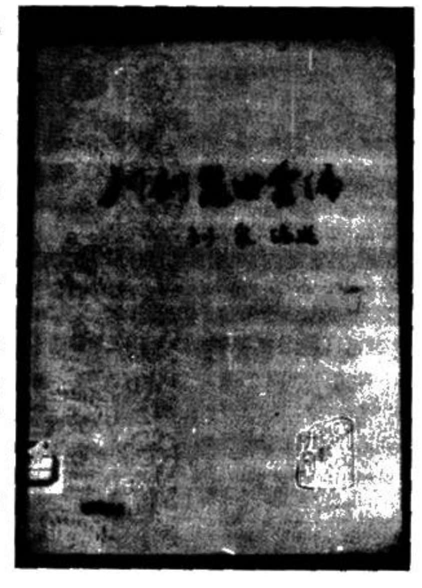
列。名词浅释中所附图片分脸型部分和眉眼部分。四川省川剧艺术研究所有藏书。



川剧高腔乐府　川剧高腔曲牌研究专著。内部资料。张德成编述，马善庆、文国栋、冯卓然、张国刚记录整理。1964年12月重庆市川剧院、四川省川剧学校编印。四川省川剧艺术研究所1978年12月翻印。十六开本。全书分上下两册，内容分上下两编。上编有总论四章。第一章绪论，以下三章分别论述川剧高腔的源流，南北九宫曲牌的产生和演变，以及川剧高腔的特点。下编十章，一至九章分宫论述南北九宫曲牌的风格及其在川剧高腔中的变化与用法。每宫除文字阐述部分外，都各列有一定数量的曲谱。九宫合计，共举了不同曲牌谱例三百五十余支。第十章结论里，作者着重谈到川剧高腔曲牌的优点及自身的局限性，提出对川剧高腔今后如何提高发展等问题的看法和希望。书后附有未谱腔曲牌、未归宫曲牌及异名曲牌和川剧高腔曲牌归类索引表。四川省川剧艺术研究所等有藏本。

西南区话剧地方戏观摩演出大会会刊　内部会刊。西南区话剧地方戏观摩演出大会宣传处编。1965年9月至10月共出版十五期。内载《李大章同志在西南区话剧地方戏观摩演出大会开幕式上的讲话》、川剧演员袁玉堃、竞华等人的文章，评介话剧《建设时期的游击队》、川剧《龙泉洞》等文章，以及会演剧目的介绍。四川省川剧艺术研究所有藏本。

传统川剧折子戏选　川剧剧本集。四川省川剧艺术研究所编。四川人民出版社1979年至1982年分七集出版。小三十二开本。共收剧目六十二个。其中有《别洞观景》、《迎贤店》、《归舟投江》、《逼嫁玉莲》、《刁窗》、《踏伞》、《双拜月》、《三击掌》、《胡琏闹钗》等高腔戏；《点将责夫》、《拦马》、《拷红》、《桂英打雁》、《反徐州》、《做文章》等弹戏；《拨火棍》、《五台会兄》、《交帅印》、《桂枝写状》、《单刀会》等胡琴戏及《醉打》等昆腔戏。



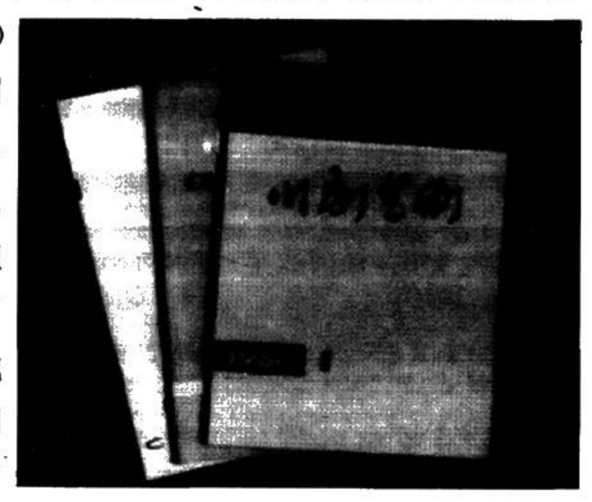
川剧高腔曲牌　川剧高腔曲牌专著。彭文元口述，林云朋、饶秉钧、辜丽、李湖昌记谱，林云朋、文国栋校曲，蒋学琼、饶秉钧整理。十六开本。1979年10月四川省川剧艺术研究所编印，内部发行。本书将数百支高腔曲牌按声腔的旋律特点，归纳为北调、南调、寄北、寄南和本调五大类，又按成堂曲牌和单用曲牌两类进行分述。四川省川剧艺术研究所等有藏书。

川剧昆曲汇编　川剧昆曲声腔专集。刘泉编述，李远松、杨为记录整理。根据刘泉口述及他积存的川剧昆曲

工尺谱、简谱等文字资料记录整理成集。成都市川剧院艺术研究室供稿，四川省川剧艺术研究所1979年11月编印，内部发行。十六开本。共收录昆曲曲牌二百余支。将同曲牌不同词；词、曲相同，曲调各异的曲牌都完整收入，并根据昆曲在川剧中实际运用的情况，分为三个部分：折戏类，即全用昆曲演唱的川剧；单支类，插入高腔或其它形式中的曲牌；通用类，即通用于不同戏中的相同情节和场面的曲牌。对用昆曲演唱的剧目中的讲白，动作以及插入其它声腔中的单支昆曲与前后衔接有关的对白、动作都完整地编入。戏中人物基本上按川剧行当标名，编入了与情节、曲牌结构和声腔有紧密连接的部分川剧锣鼓。所收曲牌具有成都西坝地区的特色。四川省川剧艺术研究所等有藏书。

四卒千军　川剧表演程式丛书之一。曾荣华口述，蒋永德整理。1980年12月四川人民出版社出版。全书共四部分：首篇《川剧的“得胜会”》，记述川剧兵卒演员及其行会的源流、沿革、轶事和代表人物。第二篇《关于“兵卒程式”》，记述川剧兵卒在舞台演出中的职能。第三篇《图解说明》以文字和图形说明标示常用川剧兵卒程式四十种的走法和作用。末篇《单一程式的相互联缀、组合与变换》，并附图五张。成都市川剧艺术研究所等有藏书。

川剧艺术　川剧理论刊物，季刊。1980年创刊，至1982年底共出版十二期。四川省川剧艺术研究所主办，伍陵、席明真先后任主编，王诚德任副主编。十六开本。其中有图片插页。主要栏目有振兴论坛，川剧现状讨论，基础理论探讨、表导演艺术、戏曲文学、音乐舞美、川剧史话、川剧表演手法选萃、借鉴集、齐呐喊等，同时还发表了一些新创作或改编的川剧剧本，其中川剧现代戏《四姑娘》和新编历史剧《点状元》获全国优秀剧本奖。四川省川剧艺术研究所等有藏本。



剧作　戏剧刊物。四川省文化局剧目工作室1979年筹备，1980年2月创刊。季刊，省内发行，大三十二开本。伍陵任主编，编辑部工作由徐琪、胡立民负责。截止1982年共出刊十二期。以发表川剧剧本为主要内容，兼发京剧、话剧、歌剧等文学剧本，同时还出版了小三十二开本的剧作增刊。四川省川剧艺术研究所等有藏本。

川剧锣鼓牌子　川剧打击乐专著。黄一良、胡为孝整理。三十二开本，1980年12月四川人民出版社出版。内容包括高腔通用牌子、胡琴、弹戏、小打、效果、牌鼓共三百支牌子，每支牌子有记谱、指挥、用途，有的还有举例。书后附鼓眼指挥法说明、有关术语简释和锣鼓牌子念法。此书文字按总分谱形式整理。四川省川剧艺术研究所等有藏本。

内部通讯　内部刊物。中国戏剧家协会四川分会编印。三十二开本。内容以反映会务活动、交流戏剧信息、发表不成熟或不便公开讨论的争鸣文章以及有一定参考价值的

理论批评文章为主。不定期，不定篇幅，免费赠送给会员、作者及有关单位和艺术团体。到1982年底编印了二十五期。其中有川剧《芙蓉花仙》的讨论专集。

戏剧与电影 影剧月刊。中国戏剧家协会四川分会主办。《戏剧与电影》编辑部编辑出版。十六开本。主编陶晓卒，副主编文辛。内容以舞台剧的川剧、话剧、歌剧和音像剧的广播剧、电视剧、电影文学剧本，以及根据国外戏剧名著改写的小说、故事、连环画为主。同时，发表戏剧理论与批评和国内外（重点是四川省）戏剧信息及名人名著介绍（配以彩色剧照和人物肖像照）。1980年1月创刊以来，刊物上所发表的各种剧本大部分曾上演或拍摄成电影、电视剧。发表过数百篇戏剧界人士的专访、传记、经验谈、回忆录等文章。其中包括川剧演员阳友鹤、陈书舫、周企何、彭海清、琼莲芳、康子林、贾培之的文章和回忆录。还发表了百余篇关于改革实验川剧《红梅赠君家》的讨论稿。

戏剧与电影（增刊） 内部刊物。中国戏剧家协会四川分会、《戏剧与电影》编辑部编印，三十二开本。1980年创刊，截至1982年底共编印十二期。内容以发表四川省作者创作的各种舞台剧本为主。不定期、不定篇幅，每期印二至三千册。赠送有关单位、艺术团体、会员及作者。1980年至1982年底发表剧本三十三个。其中包括川剧《火红的云霞》、《哭桃园》、话剧《赵钱孙李》、《啊，女排的姑娘们》等。

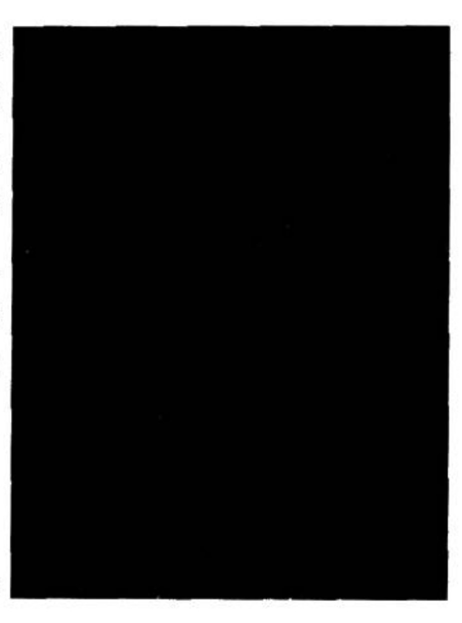
川剧胡琴、弹戏唱腔 川剧唱腔集。四川省川剧艺术研究所编辑，1980年、1981年先后在内部发行第一、二两集。共有二十七折传统折戏唱腔。其中，弹戏六折，胡琴戏二十一折。第一集有《泾河牧羊》、《审苏三》、《乔子口》、《二进宫》、《张明下书》、《拾玉镯》、《雪夜访普》、《纪信替死》、《长生殿》、《三祭江》、《五台会兄》、《马房放奎》十二折戏全部曲谱。第二集有《首阳山》、《柜中缘》、《做文章》、《仙姬送子》、《打銮》、《八阵图》、《访白袍》、《访黑袍》、《闯关认夫》、《空城计》、《临江宴》、《长生殿》、《白帝托孤》、《祭岳》、《江油关》十五折戏的曲谱。四川省川剧艺术研究所等有藏本。



刘成基舞台艺术 川剧表演艺术专著。刘成基口述，陈国铮记录整理，1980年6月上海文艺出版社出版，三十二开本。全书十四章，记述刘成基从艺五十年的艺术经验。内容包括川剧的丑脚行当、表演程式、表演经验的论述，尤其对刘成基的《赠绨袍》、《议剑献剑》、《问病逼宫》、《胡琏闹钗》等表演技艺及人物内心刻画与形象塑造，作了专题阐述。在《学艺》、《师承》等章节中，还记述了他学艺的经历和班社见闻，扉页并印有刘成基主要舞台演出剧照和艺术活动照片多幅。成都市川剧艺术研究所等有藏书。

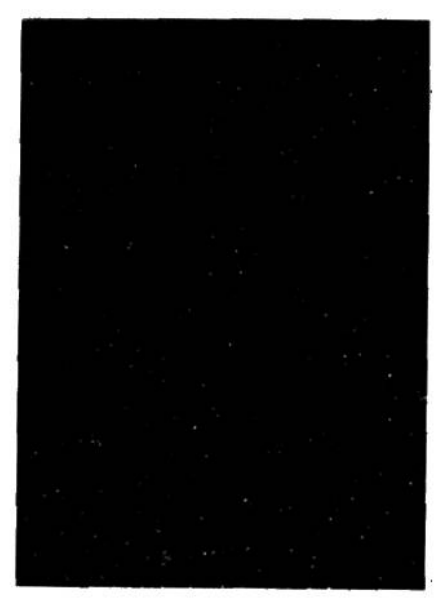
张德成川剧表演论文选 川剧表演论文选集。张德成著，马善庆、安民记录整理，四川省川剧艺术研究所选

编。1981年10月四川人民出版社出版。三十二开本。全书共六篇。第一篇《唱、讲、做、默》，在表演方面做了详细的阐明和重要的提示。在《谈〈孝孺草诏〉的表演》、《"岂好辩哉，不得已也"——谈〈舌战群孺〉中的诸葛亮》、《再谈我怎样演诸葛亮》、《谈川剧〈斩黄袍〉中的赵匡胤》、《谈川剧〈单刀会〉的表演》等五篇中根据几个身份、年龄、性格、及剧情环境都有很大差异的剧中人物，详尽阐述了著者在创造这些角色的舞台形象时的经验和体会。四川省川剧艺术研究所等有藏本。



川剧爱好者 戏曲广播文集。张珂、欧阳翥编，1982年12月四川人民出版社出版。三十二开本。收辑四川人民广播电台1978年恢复"川剧爱好者"节目以来和中央人民广播电台播送的川剧谈艺文稿十一篇：《阳友鹤与〈刁窗〉》(阳友鹤口述，刘双江记录整理)、《廖静秋演唱的〈归舟〉》(徐文耀作)、《周企何谈川剧丑角艺术》(中央人民广播电台文艺部戏曲组记录整理)、《〈拷红的唱腔艺术〉》(竞华作)、《"当头棒"与〈赠绨袍〉》(陈国铮作)、《打破砂锅问到底》(曾荣华口述，戴德源记录整理)、《李文韵与小生丑》(陈国福作)、《谈红生戏〈临江宴〉》(刘云深口述，曾文清记录整理)、《血泪的控诉—高凤莲谈〈打神〉》(中央人民广播电台文艺部戏曲组记录整理)、《我怎样扮演"淘气"》(唐云峰口述，徐公堤、隆学义记录整理)、《〈五台会兄〉与川剧花脸戏》(陈国福作)。此书是中华人民共和国成立以来第一本川剧广播文集。四川省图书馆等有藏书。

川剧传统喜剧选 川剧传统喜剧选集。四川省川剧艺术研究所编，1982年四川人民出版社出版，大三十二开本。分上下集。上集收有《拉郎配》、《三土地》、《荷珠配》、《闹齐廷》、《一只鞋》等五个高腔戏；《乔老爷奇遇》、《合缝裙》、《香罗帕》等三个弹戏；《鸳鸯谱》(昆腔·高腔戏一个)。下集有《秋江》、《评雪辨踪》、《山伯送行》、《船舟借伞》、《请医》、《迎贤店》、《文武打》等十三个高腔戏；《赠绨袍》、《做文章》、《画梅花》、《拷红》、《柜中缘》等七个弹戏；胡琴戏《骂相》及《槐荫配》、《出天行》二个灯戏。四川省川剧艺术研究所有藏书。



金震雷舞台艺术 川剧表演艺术专著。金震雷口述，秋声、雨村记录整理，1982年四川人民出版社出版，三十二开本。全书记录了金震雷舞台艺术生活及表演经验，其中有《我的舞台艺术生涯》、《渠保河班社见闻》和演

《牛皋扯旨》、《五台会兄》的体会，有谈《韩信之死》、《斩单通》与《长亭铡侄》的推陈出新等。附有照片十九帧。重庆市川剧艺术研究所等有藏书。

吵闹　川剧表演艺术画册。张树芳主演，胡度解说，陆志富摄影，重庆市川剧院研究室编辑，1982年四川人民出版社出版。画册根据剧情发展摄剧照一百零三幅，每幅均有说明文字。并附有剧本。四川省川剧艺术研究所等有藏本。

川剧现代戏四姑娘资料汇编　川剧现代戏四姑娘资料汇编专辑。内部资料，内部发行，四川省文化局1982年3月主编。全书辑录了现代戏《四姑娘》的剧本，人物塑造、音乐、舞台美术等评论文章及演员的心得、体会三十篇，还有魏明伦的《谦虚谨慎继续努力—在全国现代戏汇报演出闭幕式上的发言》、《我怎样写〈三叩门〉》两篇文章。扉页有贺敬之、吴雪、魏传统接见演员的照片。还附有演员、剧照六张，舞台设计照片七张。四川省川剧艺术研究所藏书。

轶闻传说

张飞杀岳飞　光绪年间，建昌镇台（今西昌，镇台即总兵）刘士奇生日，全城文武官吏为之祝寿，大摆宴席，演戏庆贺。当刘酒已半酣，川戏班班主跪请点戏。刘乃武夫，不通经史，信口乱点《张飞杀岳飞》。班主回到后场，深感为难，与众演员计议，均无良策。独名花脸严化龙挺身而出道："这有何难？"立即提笔写出人物、场次，分配角色。一面化装，一面与众讲故事情节，马上开戏。故事梗概如下：第一场张飞接报"关公麦城败死"，即按老本张飞《哭桃园》演唱。次命范疆、张达二人限三天之内，打造白盔白甲，他要戴孝征吴，为兄报仇。范、张二人申言时间迫促，请求缓期，张飞大怒，将二人鞭打之后，责令按期造成，如有违误，定予斩首。范、张二人害怕，暗中计议，乘张飞酒醉刺杀张飞，投奔吴国。张飞死后，冤魂不散，上诉天帝。天帝悯其忠义，封为"桓侯大帝"，职司南天。接着，是秦桧、王氏东窗设计，风波亭岳飞父子遇害。岳飞死后，父子忠魂也欲上诉玉帝，至南天门，张飞阻挡。岳飞泣诉受害经过，请求放入南天上奏玉帝。张飞斥其身为主帅，本该收复河山直捣黄龙，迎还二圣，为何大胜金人之后，不去追击金兵，反而中途班师，自投罗网？岳飞诉说班师并非本意，奈有十二道金牌，不断催促，因此班师。张飞驳斥他："将在外君命有所不受，何况十二道金牌乃是秦桧假传君命。你不察真假，致使半壁河山沦陷金人，则为不忠，不顾千万百姓陷于水火之中，蹂躏在金人马蹄之下，则为不仁。身为主帅，真假不辨，则为不智。你既还朝，不该带岳云、张宪同归，以致连累女婿、儿子同遭杀身之祸，则为不慈。你不忠、不仁、不智、不慈，不过是一名愚忠的冤鬼！"岳飞反唇相讥："你不以蜀汉大局为重，只重关公遇害私仇，强令部属三日造成白盔白甲，酒醉之后，鞭挞士卒，以致造成自己杀身大祸。先主猇亭败绩，蜀国元气大伤，是谁之罪？"张飞大怒，枪、鞭并举来战岳飞，岳飞举枪相迎，大战于南天门外。张飞部下神将也与岳云、张宪交锋。双方杀得难解难分之时，太白金星出面调停，双方方才住手。由金星引岳飞上诉玉帝，戏到此完结。刘士奇看得有滋有味，连声叫好，还赏赐了戏班。

"话秦桧"反审雷知府　光绪二十一年（1895），建昌镇台（今西昌，镇台即总兵）刘保国寿诞，当地士绅为其建"刘公生祠"于泸山，在祠内演戏祝寿。川戏班演唱《风波亭》，严化龙饰秦桧。严有脸上肌肉可以由右到左，再由左到右旋转的特技，演秦桧神形并肖。演到审讯岳飞一场时，使用烧红烙铁在岳飞背上烙得青烟直冒。岳飞浑身抖颤，背上现出"精忠

报国"四字(此系特技),台下观众莫不掩面啼泣。知府雷钟德见此情景心想:"喜庆寿诞,满场皆哭,镇台怪罪下来这还了得!"顿生阴计,要给严化龙颜色看,也好免遭镇台斥责。于是勃然变色,喝令跟班提轿,匆匆离座而去。戏完后,严化龙端坐后场,不说话,不卸装。突然有两差人闯入后场,见了严化龙,便抖铁链锁拿。严用手中朝笏挡住铁链,威严地说道:"我朝衣朝冠在身,尔等竟敢随便用铁链拿我?大胆!"两差人被这威严态度镇慑,忙说:"这是知府大人之命,小的不敢违抗呀!"严化龙道:"那好,我随你们去,可是我身着朝衣朝冠,不便步行",说着随手取出一块银洋让差人去找一乘轿子来。差人雇了一乘轿,将严抬至府衙。雷知府当即升堂,传秦桧上堂。严化龙昂然而上,拱手道:"请了!请了!"雷知府怒不可遏,拍案怒斥:"你是什么东西,见了本府还不下跪,敢言请了?"严庄严而答:"我乃朝中之相,你看清楚,我头上戴的什么?这是相貂。再看身上穿的什么?蟒袍。堂堂一品大臣,岂能跪你小小的四品知府?"雷知府气极,连连拍案怒斥:"胡说!你虽然头戴相貂,身着蟒袍,那是唱戏嘛!"严从容答曰:"大人既知这是唱戏,你又拿我何来?"雷知府一惊,顿时哑口无言,为绷面子怒斥"滚",退入后堂去了。严回到戏台后,众演员都关切询问发生了什么事?严谈及到雷府的经过,众大笑不止。有人问严怎晓得要出事?严说,我在马门上看见他突然变了脸色,又听到喊"提轿回衙",我就料到今天他要拿我们出气,找我们的麻烦,所以我就不下装,想出了对付他的办法。

方福兆机智作巧对 川剧演员方福兆原搭玉清班演小生,于民国九年(1920)在盐源演唱,一年多后,玉清班垮了,方福兆转搭楚方班。一次,在万寿宫演《黄金印》,方饰苏秦,至《傲考》一折,演试官商鞅的演员忽出一个即景对联的上句"万寿宫、宫万寿、纲常明鉴"。方心知是在打他的"坐龙"(行话,赶他走的意思),情急智生,想到隔壁就是武侯祠,应声答道:"学生对就,'武(五)侯祠,祠武(五)侯,今古奇观'。"场内场外的观众无不叹服。

严秀安赤身演周仓艺坛殒命 川剧演员严秀安搭楚方班唱花脸,在观众中颇有声望。民国十五年(1926),楚方班在会理为川康边防军营长王治堂之母祝寿唱堂戏,川康边军十四混成旅旅长苏海澄点演《水淹七军》,指名要严秀安唱周仓一角。时值隆冬雨雪,严已七十高龄,班主胡银山要求改点别戏,苏坚持不允。并逼迫说:"不愿唱,你们就滚出会理境界!"胡以严年岁太大,周仓这个角色要脱光上身表演"水擒庞德"的情节,天寒雨雪,恐难胜任为由,再三恳求不要赤身。苏说:"冻死了他,我赏他一副杉板(棺材)!"胡与众演员合计,不演要被驱逐出境,演又怕严冒寒致病。正在束手无策之时,严秀安为解救戏班困境,毅然允诺演出。严说:"我唱了一辈子戏,受了一辈子气。为了咱们戏班能活命,就是冻死在台上,也在所不惜!"不幸,严演完以后,因受寒成疾,死在会理。

郭益清与天籁斗艺 川剧演员郭益清是西昌县河西场人,幼年拜陈绍柏为师学艺。能演文武小生,唱做俱佳。民国十三年(1924)搭西昌惊天戏院,与著名演员天籁同班。天籁嗓音宏亮,唱腔优美,独创一格,素为观众所钦仰,川剧界所佩服。在西昌登台演唱,名噪

一时。天籁演唱《困曹府》的曲调是二簧，刻画了赵匡胤杀死御乐，奔走天涯，英雄末路的苍凉情景，受到观众好评。郭益清当夜向内场管事提出，明晚也要演《困曹府》。管事当即挂牌，这下轰动了。观众纷纷议论"郭益清敢跟天籁比艺呀！"全都带着好奇心情来看郭的演出，剧场暴满。原来，天籁演《困曹府》唱的曲调是二簧，表演主要是"静"，郭演《困曹府》，唱的是弹戏，表演主要是"动"，边唱边打一套"洪拳"，刻画出赵匡胤虽然是被缉拿的钦犯，但他毫无惧色，仍是英气勃勃，表现出赵匡胤的英雄本色。在郭益清配着锣鼓边唱边打拳表演身段时，博得全场观众暴风雨般的掌声。至今，西昌老观众追述这一往事时，仍赞不绝口。

"黑小生"有意试探，杨绍兴迎刃解难　川剧演员"黑小生"(曹俊臣)对鼓师杨绍兴十分慕名，想探个虚实，摸个深浅，自愿到班中帮唱一个折戏，但事前未会见杨绍兴。当杨坐上鼓棚准备开戏时，打杂师才来与杨绍兴打招呼："有个客先生，先来帮个《八仙图》的《上路》。"随后，黑小生前来打拱，杨谦虚地点头。紧接着扬起锣鼓，打〔头子〕，黑小生很洒脱地出场了。杨忙按和牌眼锣鼓，打〔二流〕让其放腔，黑小生放〔二流〕腔，并未按原词而改唱道："下科场代收残帐，"杨马上意识到是在发难，连垫两楗，随即帮出下句："大丈夫名利两忙。""黑小生"唱完戏，匆匆地卸了妆，向杨比大指拇说："杨老师高艺！"便转身去了。后来才有人向杨绍兴说："那'黑小生'就是鼎鼎有名的曹俊臣，外号人称'曹黑娃'的'曹大王'。"杨才恍然大悟。他二人虽然相互慕名，但未曾会过，这次才第一次"交手"。

段斌臣巧答严汉章　川剧演员段斌臣原名才鑫，绰号段和尚，臣字科班学生，专攻文小生，兼习武小生、正生、小丑，并司鼓。某年，阳县城隍戏唱《黄金印》，段饰苏秦，演出《傲考》时，饰商鞅的严汉章兴致勃勃要与段较量。戏本结束，而严犹道："可愿受本相一对？"段应声："愿闻。"严道："一个秃驴被火烧。"段问："此话怎讲？"严答："锻和尚。"段借来文房四宝即兴写就："二名力夫跃卤池。"严亦问："此话怎讲？"段曰："腌(严)大汉。"此时，观众大哗。因严系自流井转盐匠出身，力大，双手能提二三百斤重的盐包，人称严大汉。

名丑骂官　民国三十二年(1943)冬，川剧名丑李文杰随戏班到安岳演出。一日，漫步街头，见一摆摊老大娘，因无钱缴纳国民党"摊贩税"而被夺走仅有的一床棉被，大娘在寒风中痛哭，李文杰十分愤懑。当夜，演出《打判官》，李饰判官，一陈姓演员饰太太。李即兴加进台词：

太太：满衙门的差役哪里去了？

判官：收讨捐税去了。

太太：哪有那么多的税？

判官：你不曾闻，国民党万税(岁)？

太太：呵！这里有"跟班"在堂门口，拣到一张无头帖子，你拿去看看。

判官：(念)老爷万税万万税，百姓莫得被盖睡，再来一点啥子税，百姓肚皮要贴背。

台下观众看得哄堂大笑。翌日，街头巷尾传为奇闻，群众称赞李文杰敢于讽喻官府，大舒民气。

李云成飞叉显绝技 川剧演员李云成(1903—1969)开县人。民国五年(1916)到榨井坝(今大进乡)“同春班”学戏。民国九年开始在三台县“玉明班”唱娃娃生。三年后改唱武生，当叉手。李云成秉性刚直，不畏权势。民国二十一年他随“民胜班”在湖北利川县南坪镇演出时，当地驻军郝师长(外号“双爪”)，要看他在《三打祝家庄》里的打叉，李未依从。郝恼羞成怒，扬言要把“民胜班”驱逐出境。李云成为了全班人的生计，只好同意演出。演出时，他出人意料地将叉打在郝师长面前的金瓜上(一种地方特产供观赏的瓜果)，观众大惊，郝师长更是魂飞天外，急呼：“拿刺客！拿刺客！”。后经班主解释：“这是李云成给师长露一手绝技，并非行刺。”郝自觉失态，恐他人耻笑，便自嘲地说：“我是故意喊两声，吓吓你们的。”说完，出大洋一封，用以遮羞。

天籁巧智演《逼宫》 川剧演员天籁在方正东街参加刘文辉母亲的祝寿演出，唱《问病逼宫》。那天安排戏码的后台管事对天籁心怀叵测，故意叫扮演陈妃的演员不上场，想使天籁出丑坍台。同行中有人见势不妙，便叫琼莲芳唱《花仙剑》后不要下妆，代演陈妃一角。但又有人从中使坏，叨弄琼莲芳也不出场配戏。当时天籁正在化妆，听到此事后，就对一位管衣箱的说：“没有陈妃，我也要唱！这件事难不倒我。”他出场以后，灵机一动，把唱词改为“陈妃子坐帐中好个容颜”。台下观众真的以为陈妃是坐在帐内，并不觉得陈妃没有上场。这折戏虽受刁难，但终于顺利演完。

陈闷登发难《泥壁楼》，面娃娃巧对成佳话 民国三十三年(1944)，川剧专演花旦的陈闷登与彭海清(面娃娃)交手演折戏《泥壁楼》，陈闷登临场发难，演至夫妻重逢抖丝绦时，装作心疼地说：“看你离家已久，无人侍候，这丝绦上都长了臭虫了。”此时，观众已看出旦脚是在刁难小生，便静听面娃娃怎样对答。只见面娃娃坦然地回答：“娘子有所不知，从早返回原郡，在途中憩歇，偶遇卖扫帚之人擦身而过，看！落的这高梁壳，妻错认为臭虫，真欠雅致也！”台下掌声爆发，观众都啧啧称赞：“对答得太好了！”会首胡永太为之挂红放炮，从此传为佳话。

一股青烟化好妆 事情发生在清朝同治年间，一个人称鲜老道的川剧艺人初到资阳某戏班搭班子，戏班管事见他背着个烂夹背，穿着土气，其貌不扬，便以为是一个来混碗饭吃的穿角先生。当天晚上，鲜老道要求登台演出，报的剧目是《单刀赴会》，管事听他报的戏名吓了一跳，立即劝他改演别的戏，因为这出戏是当时资阳河最负盛名的须生萧老长擅演的剧目。鲜老道不以为然，坚持演出。戏要开演了，鲜老道还不去化妆，只管坐在衣箱上吧(吸)他的叶子烟。直到管事来催场，他才不慌不忙地扎起绿靠，戴上夫子盔。出场锣鼓一响，他冲向马门就要出去，管事见了连声喊道：“鲜师傅，你还没有开脸哩！”他假装没听见，端起架子便迈步出台。这时管事急得直顿脚，台下的观众也很惊奇，关公怎么是一张白

脸？就在这个时候，只见他口喷一股青烟，将面部完全笼罩，刹那间青烟散去，白脸关公就变成红脸关公，台上台下不住叫好。演出之中，他的唱功、做功也令人佩服不已。于是戏一结束，管事便引着萧老长到后台看望他。

刘怀绪唱无锣鼓川戏　有一年，川剧作家刘怀绪带着晓字科班和群乐班出科的一些学生，组成一架戏班子，在川北一带唱春台戏。那时艺人除了靴子、网子外，别无他物。刘怀绪只好找到一位"大爷"租用了一副衣箱，在南充县各场镇唱戏。原说好租用三个月，谁知二月初刚唱到东观场，衣箱老板另图高价，不认原议，把衣箱收走。这一来，立刻断了艺人们的生路，情景十分凄惨。有位会首，见状于心不忍，便叫刘怀绪班子继续再唱三天，无论什么戏，穿不穿戏装，打不打锣鼓都没有来头（没关系）。艺人们连夜坐公堂商议在一无戏装、二无锣鼓的情况下，演什么戏，怎样演法。大家说古道今，讲趣闻趣事。善于编戏的刘怀绪择其有用者，临时编起戏来。他给大家说条纲，定人物，讲情节，安马口。至于台词，就由各演员根据剧情和角色的要求自己去编。编出了《大意人》、《想发财》、《谁先死》、《一骗三》、《瞎子闹店》、《错姻缘》、《草包师爷》、《天空和尚》、《出来看》、《背和尚》、《点心案》（即《借亲配》）等一大批戏来。由于既无戏装行头，又无锣鼓乐器，开戏前，只有把打更的铜锣借来敲几下，观众闻声来到台下，由一演员向大家说明班子的困难处境，请观众原谅，感谢父老乡亲的支持，接着就演了起来。这时的演出除了个别的戏如《借亲配》，找当地有钱人家借了点祖上留下来的清朝服装外，其它都是便装出台。不打锣鼓、不拉胡琴，不唱只讲。观众很同情艺人们的遭遇，加之那些戏都取材于群众生活，内容新颖，情节生动，语言幽默，演员又很认真，观众十分欢迎。在广大观众支持下，刘怀绪班子不但唱完了三天戏，度过了难关。万没料到这批逼出来的戏，后来还成了新又新剧社和新又新科班的保留剧目。

黄吉安怒斩马邈　在正史陈寿所撰《三国志·邓艾传》里，是这样写："冬十月，艾自阴平道行无人之地七百余里，凿山通道，造作桥阁，山高谷深，至为艰险。又粮运将匮，频以危殆。艾以毡自裹，推转而下，将士皆攀木缘崖，鱼贯而进。先登至江油，蜀守将马邈降。"有关马邈的事只有这最后六个字。而且怎么也看不出"斩首示众"的情节来。罗贯中的《三国演义》，可就详细多了。在《邓士载偷渡阴平，诸葛瞻战死绵竹》的第一百一十七回里，有了马邈夫人李氏，还有"围炉饮酒"的描写。但在"艾准其降"以后，也只有"遂收江油兵马于部下调遣，即用马邈为向导官"。对于李氏，只是"忽报马邈夫人自缢身死，艾问其故，以实告，艾感其贤，令厚礼葬之，亲往致祭"。至于马邈的后事如何，书中再没有提起。但在黄吉安编写的川剧《江油关》剧本里，马邈为邓艾所杀。当《江油关》这出戏最初上演时，有一个成都举人刘自塘根据这些理由在灯影棚前质问黄吉安，责备他违背历史。黄吉安闻言气道："象马邈这样的家伙，邓艾不杀他，陈寿不杀他，罗贯中也不杀他，我黄吉安偏要杀他！不然何以辨忠奸，判曲直？"所以正是黄吉安在《江油关》这出戏里判了马邈的死刑。

盖三省拜师　魏香庭是著名川剧文武小生，兼唱红生和丑脚，艺名“盖三省”，言其艺术造诣盖超云、贵、川三省。三十年代初期，他艺术上已趋成熟阶段，一次应约由重庆赴万县演出，剧场老板为招徕观众，挂出的“盖三省”的招牌大得异乎寻常，于是街头巷尾，茶楼酒肆，皆以“盖三省”为话题。魏香庭亮台戏是武生戏《八阵图》，卖座场场客满，把万县码头轰动了。当时，有一个戏班子也正在万县演出，这个班子也挂牌《八阵图》。顷刻之间，满城议论纷纷，都说这个无名小卒自不量力，跟“盖三省”唱对台戏，岂不以卵击石？也有人说：“膏药一张，各人熬炼不同，不会武艺，敢在孙武子门前讲兵法？”人们出于好奇，要看个究竟，走进了剧场。这位挂牌《八阵图》的老艺人，六十多岁了，久慕“盖三省”之名。魏香庭的戏，他都看过了，对魏的精湛技艺，由衷佩服。但认为还有不足之处，无论唱念做都有过火或不到堂的地方。比如《八阵图》要翎子、宰马草、斗鬼卒的一些表演和身段，就有卖弄技巧之病。他本想与魏香庭进行艺术交流，又怕鼎鼎大名的“盖三省”不理他这个无名之辈，所以他就挂了《八阵图》的牌子，而且还送了大红请帖邀魏香庭光临指导。魏香庭果然应邀前往。魏香庭心里暗暗发笑，滩小水浅，量定鱼也不大。当《八阵图》头子锣鼓一完，内场唱〔西皮倒板〕“一马儿东进鱼腹渡”，嗓音嘹亮，字正腔圆，不同凡响，大出魏香庭所料。随着〔五锤半〕锣鼓的节奏，陆逊上场亮相，动作干净利落。一声马门腔，一个出场式，已看出其人功底扎实，技艺高超。看完戏后，魏香庭心中震惊，急步来到后台，向正在卸妆的老艺人恭恭敬敬作揖道：“徒弟魏香庭特来参拜老师，请老师莫弃愚顽。”接着跪在地上磕了三个响头。赫赫有名的“盖三省”跪拜草台班艺人为师，若非目睹，断难置信。老先生急忙双手去扶魏香庭，口中连连说：“不敢当，不敢当！”魏香庭道：“我虚负盛名多年，今晚看了老师的戏，大开眼界，才知山外有山，天外有天。老师若不收我为徒，我就长跪不起。”这位老先生见魏香庭态度十分真诚，激动地扶起魏香庭谦和地说：“好！今后我们就一起共同切磋技艺吧！”次日，魏香庭备了花红彩礼，邀齐两个班子的全体艺人，当众写了师徒文书，诚恳拜师学艺。

灵官坟　民国四年(1915)，川剧大明班在金堂广元寺唱开台戏，要灵官镇台。当家花脸谢赢洲，年过花甲，正在病中。而广元寺持事会首认定要谢赢洲扮演灵官，如若不演，不得开台。赢洲万般无奈，以带病之身硬挺上阵。时当正午，烈日炎炎，游街长达两小时。赢洲弱体难支，早已大汗淋淋，呼吸急促。之后掌教师给灵祖“开光”滴鸡血，大喝一声请大圣开金口，谢赢洲刚吐出“开台大”三字，吉字尚未出口，人已命亡。灵官装未卸，就装殓入棺，葬于广元寺后坡，人称“灵官坟”。

萧遐亭临场改诗惊四座　清末川剧须生萧遐亭人称萧老长，才艺双绝驰名全川。一次，为欢送出川将士演《卸甲封王》饰郭子仪，出场念诗：“葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催，醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回？”当念到第三句时，萧老长猛然意识到，今天是欢送将士出川，满堂皆为将要出征的军官，若将第四句原诗念出，岂不犯了大忌，于是台词陡

转，铿锵念出“大将奏凯得胜回”。这一改，赢得满堂喝彩。观众赞曰：“真不愧是戏夫子！”戏毕为之挂红放炮。

筱桐凤机智破难题　四十年代川剧演员筱桐凤（阳友鹤）搭什邡亦乐班。一日，码头上办会的会首袍哥大爷要他去陪酒，他称病推辞，得罪了会首。次日会首出难题要他夜戏唱《南华堂》，还得唱高腔、胡琴、昆腔的“三下锅”。各行当家人知道，《南华堂》只有高腔和胡琴两个路子，这明明是刁难，同人们都愤愤不平。可筱桐凤却不动声色，到午后六七点钟，吩咐打杂师叫会首提三副猪心肺来，夜戏《南华堂》要“扮下台”，蜡鬼贴脸用。会首一听就跳起来吼：“咋个不早点喃？这阵到哪里去找？”接着又莫奈何地说：“随便唱个啥戏，只要不要猪心肺。”同班人对筱桐凤以出难题来破难题的机智交口称赞。

土戏三圣像的来历　土戏台上挂三圣像，台外挂山王像，这个来历有两段故事：（一）从前，七跃山脚有两个放牛娃，生来爱唱歌。看见冲傩愿的又唱又跳又打锣鼓，两个就商量想唱戏。可约不到伴，他俩就去找山王菩萨搭伴，菩萨说：“娃娃家能搞啥名堂？”不肯帮忙。这时，三圣路过七跃山，答应当伴，于是搭伴唱了起来。山王听到锣声，忙跑去看，见三圣在台上中间坐起，不好意思进去，怕自讨没趣，只好在外头吸烟。（二）明末秦良玉奉诏勤王，文官陈思虞为其左右。浑河之战，陈思虞带兵战败，自认此命难保。谁料敌兵反而撤逃。陈思虞惊问部下是什么原因？部下皆曰是三圣菩萨显灵保驾。陈思虞对三圣菩萨感恩不尽，回石柱后命石柱人敬三圣菩萨，后来唱土戏便挂三圣像。

援马抗倭，名流扮彩女　民国二十年（1931）“九一八”事变，日本军国主义侵占了我国东三省。国民党军队马占山旅长率部在东北一带打游击，抗击日本侵略者。为支援马占山抗日，渠县各界爱国人士、社会名流联合组织“援马游艺会”，进行募捐义演，演出川剧《柴市节》、《檄文诏》等。张叔雅（富绅）扮演《檄文诏》中的赵姬，由何文藻（教师，民教馆职员）、黄开富（教师，后为中国共产党地下党员）、王炳焕（绅士，曾任渠江镇镇长）等社会名流扮演《檄文诏》一剧中的宫娥、彩女。当地群众为这些社会名流的爱国热情所感动，踊跃前去观剧。

扛台演戏　1959 年，大竹县川剧团第二队一次在大竹县西河公社演出，到下半场时，忽然临时搭成的戏台“嘎嘎”直响，原来是绑扎戏台横木的竹篾断裂，台子逐渐倾斜。台上演员摇摇晃晃，站立不稳，一时台下哄然。为使演出不致中断，正在看戏的大竹县周家区委王书记，当即带领在场干部们用肩头把舞台一角抬了起来，一直坚持到戏演完。

廖静秋慧眼识人才　第一届四川省川剧汇演期间，廖静秋在向各地旦脚传教《思凡》时，忽然，她的视线停留在旁边跟着比划着学唱的一个女青年身上，廖静秋就叫她站到队伍里来，也跟着学。后来，廖得知这位女青年是南充地区帮腔的，叫孙历辉。廖静秋见到南充川剧团团长周海滨时对他说：“周老师，你们那个帮腔的孙历辉，是个演员材料，回去给他排几个戏，学得出来。”之后，剧团排《秋江》，让孙历辉担任陈妙常一角。果然唱腔、表

演都很出色，并获得1956年11月四川省青年会演一等奖。人们称赞廖静秋有伯乐的眼光。

李家培叛宗逆族舍身从艺　广元川剧团演员李家培，昭化县人。民国期间，李氏家族是望族，其族兄是镇长，在家族中颇有威望。李家培酷爱川剧，昼夜迷恋在玩友班里学唱旦脚成癖。按旧观念，男旦为人所不齿，他习旦脚被视为辱没祖先，为封建宗族所不容，屡遭家族和宗族责罚，但改变不了他学戏的意志。终于激起族人恼怒，将他五花大绑丢入茅厕企图致死。幸厕内粪水浅少，没有淹死。晚间得其母解救，才幸免此难。此后，他离家出走，搭上戏班，流落异乡。解放后，昭化县川剧团成立，李家培才回到家乡剧团堂堂正正作演员。

易胆大二三事　易胆大轶事在四川民间广为流传，史料并无记载。从清朝同光年间，人们在茶余酒后就常以易胆大趣事作互相闲聊的笑料。据说易胆大曾是川剧某某班社的打杂师（即外交管事），因对外联系台口时一贯夸耀本班的剧目多，当家角好，穿戴齐全等等以取得会戏执事的信赖，因此在民间有一美称：易胆大的班子，要啥有啥。又说他从来不怕戏，只有戏怕他！真是上得天、下得海的班子。"上得天"是说他一次在某地写戏时，因为会执事（会首）对他多方为难，大肆挑剔，易胆大告诉会首说："我这个班子是'上得天、下得海'的。"随即加一出《王母娘娘生玉皇》的演出，以表示他对天上的事都知晓。"下得海"是说他某次在某地演唱对台戏时，为玄耀他的观众多，把对台的观众拉空，他挂了一折《水擒庞德》，演员装扮齐整，大锣大鼓敲起来走向河边，一时前呼后拥数以千计的观众紧跟在后，浩浩荡荡地直往城外河边去观看他真正下水去擒庞德。

"一双新靴"唱亮台戏：一次演戏，因他事前曾与会执事吹嘘说，我们这回有全部新靴演亮台戏，而实际只有一双新靴。怎么办？易胆大设法只让出场亮相的演员穿上一只新靴，因靴鞋不分左右，每个朝臣一出场亮相必跷左脚，让台下观众一看是新靴。这样一亮后，马上就有人代脱而换穿，按一三五七和二四六八的顺序传递，大家都把新靴穿上了左脚，也就个个都亮了新靴。

余丹庭与梨园义军　川剧演员余丹庭出身于岳池县余家场（现普安乡）一个梨园世家。拜渠河驰名生脚邓皇帝（邓跃权）学戏，表演技艺精湛。演《杀狗惊妻》、《挑袍》、《林洮府》、《受禅台》、《杀家告庙》等戏，驰名渠河两岸。清宣统二年（1910），余丹庭三十九岁时，荟萃渠河一带名艺人唐云成、刘财神、周自莱等老艺人成立了泰鸿班。在岳池、武胜、广安、邻水一带名噪一时。宣统三年，清王朝屈服于帝国主义压力，出卖川汉铁路，丧权辱国。余丹庭在岳池、武胜等地区一马当先，首先响应张澜发起的"四川保路同志会"的义举。他带领泰鸿班艺人和自己的门下弟子、两位兄长及已怀孕的妻子，同地方士绅罗瑶琴四处演出，宣传爱国思想，反对清政府。并积极筹备武装力量，招集人马在岳池余家场树起一面反清大旗。以余丹庭为首的梨园义军，浩浩荡荡地向岳池、武胜等地挺进。余丹庭身先士卒，

英勇奋战。但由于叛徒赵春芳的出卖，起义军惨遭失败。余丹庭发誓要处死叛徒，用计活捉了赵春芳，在合川三门镇，亲自将其处决。后余丹庭被军阀四处通缉，遂潜往潼南等地，重操旧业，搭班避风。但终未逃脱封建势力的迫害，被毒打致死。梨园义军的义举在岳池人民中传为佳话。

文昌会戏与忍字的由来　相传清朝道光年间，西充乡下一个姓鲜的孤儿，聪明伶俐，能写会画，经常和几个穷孩子一起谈天说地、嬉笑作耍。他总是又唱又跳，还要敲打铜盆、瓦钵。肚子饿了就跑到文昌庙中，拿吃神桌上的贡品。身子乏了便倒在神庙中睡上一觉。日子一长，他对庙里文昌帝君的装束仪容发生了兴趣。凡到庙中，他总要模拟菩萨神像的神态比比画画，唱个不停。一天夜里，他躺在庙内的神榻上，望着菩萨神像，心想，要是把穷哥们组成一个川戏班子，到处去唱，或许还有人送东西来吃呢。想到这里，他一个翻身爬起来，朝菩萨磕了几个响头，把自己的想法告诉了菩萨。一会儿，他迷迷糊糊地睡着了。睡梦中，见文昌帝君走下座位来开口说道："艺人心上两把刀，汝当三思而行。"他惊醒过来，暗自琢磨着心上两把刀，这不是忍字吗？原来菩萨是叫我要忍受啊！于是他跪在地上向菩萨说："望菩萨保佑，我能忍受一切。"随后拿起烛台，从殿里找来笔墨，在壁头上写下了斗大的忍字。第二天一早，他便去把穷哥们找到庙里，组成了班子，并在庙里唱了一天戏。从此他们便以唱戏为职业，出外跑江湖去了。后来这个姓鲜的孤儿成了川剧须生行中一个很有名的艺人。从那个时候起，艺人特别信奉文昌菩萨，每年二月二文昌会，都要由须生行的艺人显技唱一本戏。也就是从那时始，西充和舟这些地方，在戏楼的太师壁或台柱上，都有一个很大的忍字。

李调元书写"一团和气"　清朝乾隆末年，绵州东乡（属绵阳市市中区观太乡）唐代古刹天池寺新建了万年台一座。竣工之日，会首为讨一个彩头，特请绵州极有名气的李调元的川戏"翰林班"，踩台演出，以示吉庆。会首点了《赤壁鏖兵》。开台后，曹操出场发兵江南。按戏班演出惯例，出来两堂吼班，八个人走过场，表示八十三万人马下江南之意。不料，会首嫌龙套太少，说曹操是八十三万人马，李翰林用八个吼班就把我们哄了？有一伙人也跟着附合，议论纷纷。李调元听了很生气，吩咐台上的戏停下来。对会首说："既如此，今天的这本戏不算，明天重演。"第二天，重新演出。锣鼓响后，曹操出场发兵，会首看台上的吼班果然增到四堂十六人，心里好不喜欢。台上曹操发兵完毕，接着曹洪发兵、许褚发兵、张文远发兵……四堂吼班则出场走过场下场，再出场走过场下场，如此周而复始。台下的看客见台上龙套多了，锣鼓也打得热闹，开头还看得津津有味，后来见老是龙套进进出出，不见进入剧情，不禁面面相觑。会首更是尴尬，知道昨天说了黄话。他本想询问，却见李调元正襟危坐，似专心在数楼台上过往人马数目，故欲言又止，只好硬着头皮看了半天吼班走过场。中午，会首忙摆酒席陪罪。酒席上，李调元把手一拱问："诸位，今天曹操的人马你们点清楚没有，够不够八十三万？下午又继续发兵。"会首听罢忙向李调元陪不是，众人也都

陪笑认错。李调元说:“一个吼班表示千军万马,戏班历来如此。要是真把八十三万人马搬上戏台,这本戏还能唱吗?”众人点头称是。踩台戏演完后,会首摆盛大宴席招待戏班。酒至半酣,一个秀才说:“诸位,翰林才高八斗,书法冠绵州,天池寺山门尚缺匾额一道,何不请翰林留下墨宝?”经会首等人请求,李调元欣然应允。演戏期间,时逢当地有两户大姓人家因小事纠葛,引起械斗。经李调元调解,双方前嫌尽释,握手言欢。故李调元拿起饱蘸墨汁的提斗笔略一思索,就在铺好的萱纸上写下了“一团和气”四个大字。众人见那四个一尺见方的大字敦厚、凝重,神气内蕴,无不拍手叫绝。后来,这四个字被制成匾额一道,悬挂在天池寺山门之上。这道匾在绵阳东乡一带极有名气,几乎家喻户晓。形成了“天池寺的匾——一团和气”的歇后语。

素牌与荤牌 清代绵州各戏班均有班牌,班牌分为素牌荤牌两种,素牌为一般木料所制。荤牌则用暴死的年轻女性棺材盖出气一端(大头)、或缢死的年轻女性吊绳索的一段房梁所制。据说荤牌可以避邪,故绵州各戏班都乐意使用荤牌。以下几则是关于绵州戏班荤牌的传说。

涪城亨义班班牌:川戏亨义班起班于宣统二年(1910),班主为绵州北乡通兴场宋家坝武举宋定亨,民国十二年(1923),亨义班垮班,班牌即被挂于宋家坝后山东岳庙内,七十年代中期,大队拆毁东岳庙修小学,宋定亨重孙宋文科把班牌取回放于家中。据当地老人说:此牌为荤牌,当年宋家坝有一宋姓媳妇,系绵州魏城任氏女,因家务事受公婆辱骂,悲愤难禁,遂悬梁自尽。娘家人欲到绵州州衙讼宋家逼死人命。身为族长的宋定亨出面调解、疏通,让婆家为死者做了十天水陆道场,并厚葬死者,任家遂放弃诉讼。时逢宋定亨组建“涪城亨义班”,宋定亨换下那根房梁,做成了亨义班的班牌。

绵州洪顺班班牌:民国初,绵阳县石马坝火神庙雷祖殿内墙上挂有川戏“绵州洪顺班”和另一个戏班的班牌,两个班牌均黑底红字,长约一米许,近零点三米宽,牌面上沾满了带血的鸡毛,牌上端挂了不少红布,据说这两个班牌都是用“火匣子”(装尸木匣)盖做的。据查,洪顺班建于清同治或光绪年间,班主为石马坝龙桥绅粮张林广。民国十二年,该班垮班,班牌遂被挂于庙内。另一个班牌上的文字因年代久远,已无可记忆,乡人只知它为“绵州××班”,并先于洪顺班,班牌早挂于此。乡人对这两块班牌敬若神明,常有人给班牌挂红烧香。民国十八年,国民党二十九军老七团曾启荣的部队进驻石马,火神庙作了第二营熊营长的营部,两个班牌均被该营士兵毁掉。

绵州彭小山科班班牌:川戏彭小山科班,清同治或光绪初年,为绵州永定场彭小山所建,班名已不可考。彭小山死后,子彭玉章继承父业。民国初,彭玉章因病去世,该班解散,火匣子盖做的班牌,遂被乡人挂于永定场禹王宫雷神殿内,班牌为红底金字,长约一点五米,宽约零点三米,乡人迷信,传说班牌在每天太阳落山后显形,现出一女人身影,做梳头等动作,遂将班牌移至庙后柑子树上。据说因班牌依然作怪,后又移至永定场龙头大爷的

楼上(当时为行会会址),并为班牌挂红若干道,班牌方不再作怪。民国十年夏,暴雨成灾,石板河广济堰被冲垮,洪水淹没了永定场,杨大爷的楼房被冲垮,乡人把班牌移至河岸文兴场五显庙内。据说班牌作怪更甚,以至除了老龙大爷敢看班牌外,乡人不敢正视。为确保场镇安宁,遂有大胆好事者把班牌取下丢进刘家河冲走。

赵熙喜赠对联,天有社因此命名 民国三十一年(1942)冬,荣县华英中学等川剧玩友为丁绍固的父亲祝寿演唱时,赵熙也在场。他听了演唱,即席挥毫,写了"此曲只应天上有,今天都到眼前来"一副对联,赠送在场玩友。他们高兴之余,为尊重赵熙所赠,便摘取对中天有二字命名,正式成立了天有社。

黄吉安换房上大当 清末民初川剧作家黄吉安寓居成都,晚年贫困,暮景萧条。为生活计,必须打卖大房换小房的主意。当时,羊市巷一大片土地正被外国人垂涎,他邻居的房屋,相继被教堂的外国人买去。黄的住宅,外国人出了高价,但先生不为所动。后来,教堂施鬼计,支使买办走狗向他套买,先生不知个中诡计,宁愿少收三百两银子的价钱以为是卖给了中国人,卖房后他搬到九思巷,才知上了外国人的大当,气愤欲死。

杨天佑木鞭驱官兵 民国三十五年(1946)春,川剧演员杨天佑与杨剑云等到忠县中华戏园搭班。杨天佑的花脸演唱出色,登台演《背鞭过关》,唱到"驾东风、驾西风,驾……风"时,嗓音一口气从前台绕后台连跑三圈,持续不断,令观众叫绝。同年冬天某晨,名旦陈筱君被官兵围刺,大声呼救。杨天佑急中生智,双手合拿木鞭,状似十分沉重,大吼一声向官兵冲去。官兵见状,把木鞭误认为钢鞭,吓得惊惶逃走,当场救下了陈筱君。

冉樵子遇害,季樵破门杀仇家 民国十六年(1927)冬,梁山冉氏族人恶霸冉智桓,一心想当团总,川剧作家冉樵子出面阻止,并在县参议会揭露冉智桓的劣迹。冉智桓怀恨在心,蓄谋杀机。民国十六年腊月初六,冉智桓知冉樵子要去县里议事,便带领其子冉瑞贵、冉植三等化装成土匪,潜伏于土地垭附近石碾盘,樵子路过时,他们一拥而上将冉樵子打死轿中,并打死轿夫二人,还浇油焚尸,企图灭迹未遂,仅将冉樵子左脚烧弯。樵子四弟冉再耀,名季樵,系武林高手,在军阀刘成厚部作手枪营长,驻防宣汉。季樵知其兄樵子遇害,潜踪密迹赶回新场。探知冉智桓躲藏在家,他一脚踢开加扛加撑的旧式朝门,进入院内,处死了冉智桓和其他帮凶数人。消息传出,人心大快。

魏香庭赈济饥民 民国二十六年(1937)春,由于头年旱灾严重,农业无收,到春天饥荒严重,饥民进入阆中城乞食。恰值川剧演员盖三省魏香庭在阆中演出,见此状况,十分同情,便将自己的收入买成米条子发给饥民。饥民因而得以活命,无不感激魏香庭的恩情。

李占云无私授艺,演萧方横遭杀身 民国二十年(1931)春节,川剧演员彭海清(艺名面娃娃)回家省亲,路过南部,被李亚东的班子留住演出。此时,彭离开南充平原分社的老师去外州县跑滩好几年了,增长了不少见识,而且还有了点小名气,他自持扮相、嗓子、武功皆好,此次回到川北来,暗下决心一定要很好地露一手,因此,在南部的亮台戏《杀船》

中饰萧方时，上台之后，又是踢尖子，又是打旋子，尤其是表演藏刀一段，大耍其杂技。但只见技术，不见人物，班上的老艺人，著名武生李占云认为彭海清基础虽好，尚需认真打磨，才能成器。第二天李占云出于对晚辈的关心，主动邀彭去茶馆说戏。李老师呷了一口茶后，劈头问道："你昨晚的'杀船'是用啥子在杀人？"彭不加思索地随口答道："用刀嘛！"李占云直瞪瞪地盯了他一眼，就低头裹他的叶子烟去了。彭很快意识到回答可能冒失了点，便连忙带着自责的口气恳求道："老师，晚辈的阅历少，经验差，演出上的差错，还望老师多多指教。"李见彭说得诚恳，用手拍了拍胸口说："娃娃，要用这个，懂吗？用心去杀才能出戏。"老师的一句经验之谈，真正点到了穴道。从此彭海清开始懂得了如何去认识人物，如何去揭示人物的内心活动。师徒俩正在谈艺，忽然从外面进来一位貌似文静、眼露凶光的人。他头戴博士帽，身穿灰色纺绸长衫，腋下挟了一支手枪，大模大样地走到茶馆当中站定，然后用目光将堂子一扫，选定了靠左墙的一张茶桌坐下。茶房赶忙上前泡茶。来人的眼光并不注意茶房的举动，只是死死地盯住大门外。随即一个狗腿子模样的人提着枪，推着一个农民进来了。狗腿子快步走到那位戴博士帽的人身边轻轻说了句："大哥，货到手了！""大哥"似听非听地微微动了一下头。接着，狗腿子便将那农民推了出去。大约过了半分钟，"大哥"才慢慢站起来，若无其事地走出茶馆。从那位穿灰色纺绸长衫的人进茶馆起，一直到他离开止，李占云的两眼始终没有从他的身上移开过，似乎不仅要看清他的外貌，而且要看透他的心。他们走后好一阵，李老师还在思索着。一会儿李回过头来向彭说道："娃娃，看见了吗？他就是生活里的萧方。你不要看他表面文雅，其实他心如毒蝎。"后来听茶房说，那位"大哥"就是这一带有名的外号叫山猫的土匪头子。县里头的团防、保安队，天天在喊"肃清土匪"，可土匪就在他们眼皮底下拉肥猪（绑票），杀人越货，却谁也不敢去理抹（理抹：方言，清理之意）。据说，那位"大哥"还是团总家的座上客。当天晚上戏班安排了李占云唱压轴戏《萧方杀船》。观众见挂出的戏牌是名角李占云主演，戏票早已抢购一空。县上的几位头面人物县大老爷、韩团长、余团总也大驾光临了。李占云饰演的萧方确实与众不同，他的着眼点不在于卖弄技巧，而在于尽量揭示萧方这个人物丑恶的内心世界，在于表现他的阴险、狡诈和狠毒的性格。李占云的藏刀表演，干净利落，用得恰到火候，丝丝入扣。李占云表演的萧方，形象逼真而生动，非常典型。坐在前排的县大老爷看得惊呼起来，指着台上萧方向身边的团总说道："你们天天在清土匪，那不是土匪是什么？你看，他那把杀人的钢刀，时藏时露，若不是土匪，哪来那套本领？"县太爷的暗示，团总心领神会。散戏后，他们公然指使几个团丁把李占云用绳子捆起来抓走了。当时，戏班的全班人马都愿出面担保，证明李占云与土匪毫无关系。可是团总却借口执行上方命令，始终不肯松口，过了几天，团总为了用这个替死鬼的头颅向上司邀功，竟悄悄地把这位毫无社会地位的艺人枪杀了。民愤实难平，不知是谁去团防司令部的门口贴了一副对联，以示抗议："假萧方献艺术竟作刀下鬼，真土匪害良民却成座上宾。"横批是"颠倒阴阳"。

靳雅竹险遭毁容　民国十八年(1929),梁山戏班子里有一个艺名叫靳雅竹的川剧演员,他男扮女角,色艺兼备,名噪一时。城内袍哥掌旗大爷谭庆之,为人心狠手毒,横行霸道。因要靳雅竹陪酒被拒绝,恼羞成怒,欲损其容,遂指使心腹杨春福寻机加害。杨用美孚煤油灯罩,内装强水,两头封固,拿在手里四处寻找。那天,杨与靳雅竹在毕家巷相遇,乘靳不备,将强水向靳的面部掷去,只因杨作贼心虚,慌乱中未掷中面部,靳雅竹幸免于难。杨见阴谋未逞,又施暴力企图把靳打昏溜掉。此时来了两个士兵,不分青红皂白,将两人一起押入城防司令部。司令是七旅旅长许耀卿,秉性刚烈,询知杨春福惨无人道的罪行后,决意枪决。消息传出,全城贫民欢欣鼓舞,谭庆云则十分震惊。后来买通司令,将杨保出,连夜走出万县。而靳也从此消声匿迹,不知下落。

夏万一忧愤亡身　民国二十六年(1937)六月,川剧演员筱云凤、夏万一领班到梁山县演出。筱系男旦,弟子有三凤,名曰金凤、玉凤、彩凤,夏有弟子三生,曰金生、玉生、红生。三凤中尤以金凤出类拔萃。金凤原名赵素菁,因家贫困,三岁时父母养活不起,把她丢到街上,被川剧艺人筱云凤发现,带回家收养。十一岁时开始学唱戏,取名金凤。她刻苦好学,因而演技出色。这次来梁山县城演出,观众掌声不断。国民党屏锦区区干事杨春茂,一心升官发财,讨好地对大地主李西平说:“城里来的戏班里有一金凤,色艺双全,大可玩弄。”李便假意邀夏班去屏锦演出。七月初九日,乘夏返回途中,李派持枪马弁萧继周、沈大发等在青龙嘴,将金凤抢走。李探知夏万一在梁山县政府告发了他,即派人向夏恶语恫吓,迫夏和解讼事。夏迫于恶势,勉强应承,后忧愤成疾,死于开县天子店。

“一声雷”险遭不测　民国九年(1920),在万县石佛寺演戏的川剧演员“一声雷”(净脚),扮演《受禅台》中华歆一角,演得逼真。台下有个“第六混成旅”的副官,见台上的华歆把汉献帝逼得太惨了,忘记了自己是在看戏,盛怒之下取出手枪欲向台上华歆射击,幸被人拦住,“一声雷”才免遭不测。

王汝林沉石铭志　川剧演员王汝林自幼学戏,专功武生。虽有一身过硬本领,但生活贫困,赖卖艺求生,年近五旬仍荡迹江湖班社之中。民国三十六年(1947)春,王汝林受聘合川钱唐镇,东家王献章。二月底班子在二庙开“行戏”。同班坤角杨本秀(外号月月红)芳华正茂,色艺出众,因此招来横祸。地头蛇向玉林、乡丁雷五哥,夜戏结束后硬叫杨本秀的“条子”(叫条子是陪花酒),被杨拒绝。因而触怒了向玉林。向带领打手乡丁雷五哥等一伙恶徒,闹上台来硬拉杨本秀陪酒,东家同行畏其势力不敢出面劝解。王汝林强压不平怒气,婉言劝解,求向大爷高抬贵手,但好话说尽,反被辱骂。眼见杨本秀要被拖走,王汝林怒气填膺,义正辞严质问对方,并要其罢手。向玉林破口大骂:“你这龟儿子敢教训向大爷,兄弟伙收拾他!”话音一落,三四个歹徒一拥而上,来围攻王汝林。王乃有名的把戏娃,三几个黄混子哪里是他的对手,被王汝林还击了一两招便不敢近身。向玉林鸣枪为号,又召来了十几名乡丁,王汝林寡不敌众,被打得半死,向玉林带领一伙歹徒得意而去。王汝林在众师门

兄弟的护理下，待身体康复后，便离开了吃人的二码头。过桥时，王汝林沉石为誓："二庙若再想看我王某的戏，除非此石浮出水面"。

邱花脸疾笔绘金刚，联络员临危得脱险　中国共产党岳池地下党联络员石玉山，奉命到遂宁联系工作，刚刚上路，就被"狗"盯上了。他左转右旋，尾巴总也甩不掉，正在着急之时，忽听前面不远川剧锣鼓敲得正响，陡地想起戏班里结识的一个叫邱花脸的朋友。眼下，只有求他相助，于是急忙跨门进了戏院。石玉山直向化妆台，找到邱花脸后说：外面有匪徒要抓他，此来是求相帮，躲避一时。邱花脸说："石先生，你来找我，是看得起我们唱戏的人。"他眼珠一转想出了个点子，又悄声说："现在只有把你装扮成神，才能躲过此次厄运。"于是，三两笔就把石玉山画成个怒目金刚。然后随他出场上戏。敌人气势汹汹地冲进后场，各处搜寻。一个敌人傍靠在马门边，用鹰隼般的目光对戏台上的角色一一注视详审。那目光落在石玉山脸上突然停住了。邱花脸心想，这伙人把石先生认出来了？这样让他盯着，要是看出点破绽就麻烦了。于是，邱急中生智，来了个即兴表演。按《诛仙阵》这戏的常规演出，通天教主庞文应高高上座唱川昆[安庆]，今天来个变通，下坐走向台中，横向着隔断了对石玉山的盯视。邱花脸更使足底气扬声高唱，台下观众为之拍手叫好。戏一结束，邱花脸正在卸妆，猛然肩头被拍了一下，原来一个敌人正立在他背后。此人一把抓住石玉山对邱说："我早就注意到了，这神将的脸谱是邱老板画的，只有你的脸谱，才有这样好的笔锋，才这样传神。"邱花脸立即喔喔地应付着。那家伙又说："邱老板，拜托点事儿，我们发现了一个共产党，钻进戏院来了，到处都没搜着，我想他不会上天，一定是躲在附近，发现了马上报告，我们是会给重赏的。"石玉山在邱花脸的帮助下终于脱离了险境。

刘伯承"打玩友"　民国十三年(1924)大年刚过，刘伯承旅长驻扎于先市镇，旅部设在王爷庙(今先市区中心校)。刘旅长的部下非常喜欢打玩友(即坐唱形式)，当时有个刘团长还主动拜当地名鼓师郑永福为师。由于共同的爱好，当地玩友公堂如群英阁、钧天俱乐部，都时常邀请刘旅长手下玩友，或在消闲馆，或在之溪茶社，有时在两间茶馆同时打玩友。当地商号上的头面人物，又是群英阁的当家唱哥，之所以邀刘旅长到他家打玩友，其原因是怕刘旅长不愿在大街上抛头露面，谁知刘伯承旅长却说："干脆摆在街上打，与民同乐嘛！"消息传出，玩友界的高手都争着要与刘旅长一起打。最后决定鼓师郑永福，大锣王青辉，二鼓许焕文(社长)，小锣李春阳，吹拉哥方吉三、黄金山，唱哥邓德生(仄音)，匡炳兴(小生)。所定人选个个都是本码头各堂口的知名人物，玩友会上的对红心(玩友中造诣高者)。先市镇的玩友如此会齐，是因为有坐在太师椅上叱咤风云、声名赫赫的旅长刘伯承。当天晚上，堂口设在邓德生的百货铺面里。这铺面地处十字路口，还未等锣鼓打响，四条街口早已内七层，外八层围得水泄不通了。民中有兵，兵中有民，个个喜气洋洋，热闹场面胜似过大年。头一折戏是《别窑从军》，接着是《琵琶记》和《红梅阁》中的几折生旦戏，最后是《渔家乐》。那天晚上的玩友，硬是打得好，唱得安逸。有人夸奖说："刘旅长不愧是大将军，

打起钹来既稳重又干净，很有韵味！”刘旅长说：“你们都晓得我是开县人，但不晓得我自幼喜欢川剧。贺龙旅长哩，别看他是湖南人，一样喜欢川剧。我们的兵，除了背枪，有的还要背响器（锣鼓）。我常说，有仗就打仗，无仗就打玩友。别小看这是娱乐，通过打玩友，可以联络感情。四川人喜欢川戏，我们走过的地方，不论大城市，还是乡旮旮（ká 角落），只要有人堆堆的地方，都有人打玩友。”

是艺术家又是烹饪师　民国二十四年（1935）六月中旬，懋功（今四川小金）城里标语满街头，锣鼓响连天，红军战士们个个眉开眼笑，喜气洋洋，歌声笑声此起彼伏。毛泽东、朱德、周恩来带领的中央红军和张国焘、徐向前带领的红四方面军在这里会师了。连续开了好几天庆贺一、四方面军会师的联欢晚会，由川陕省委新剧团和三十一军九十一师新剧团演出了精彩的文艺节目。懋功会师后，上级决定由九十一师担任整个红军的后卫任务，他们要等全部红军通过后才能撤离懋功。师部决定交给新剧团一个新任务，由演员们兼办一个军人饭店，这个军人饭店实际上是兵站，负责供应长征路过懋功城的红军的伙食。新剧团的演员们辛苦极了，既要忙于演戏、搞宣传，又要忙于办饭店，煮饭、挑水、切肉、淘米、买油、买米，直到端饭端菜、洗碗、烧开水，他们天不亮就起床，深夜还睡不了觉。一天中午，一位首长带着几个人来到饭店，他把饭店里里外外仔仔细细地看了一遍，并详细地询问粮食的供应跟不跟得上，买蔬菜、油、盐等困不困难，好不好买肉，每天大约要接待多少红军、煮多少米的饭。饭店同志都一一作了回答。首长很高兴，态度很和气。后来，那位首长盯着站在案板旁边切肉的李玉珍说：“这个小女同志是昨晚上在舞台上独唱的那位演员吧？”小李点点头。首长说：“你嗓音清脆嘹亮，歌唱得好！”同时他把饭店内的好几个演员都一一认了出来。并能指出他们在晚会上所扮演的角色。大家都为这位首长的好眼力而惊奇。首长还鼓励同志们说：“你们新剧团的演员能抽出空闲时间来帮助军人饭店做服务工作，这很好！”大家向首长汇报说：“这个饭店就是由我们九十一师新剧团兼办的，一切活都是由我们自己干。”首长又夸奖道：“你们真了不起呀！又要演出，还要办军人饭店，你们既是艺术家，又是烹饪师。你们为中国革命立下了功劳！”首长临走时和大家一一握手。演员们悄悄向他们身边的人打听这位首长的名字，才知道这位首长就是中共中央军委副主席周恩来。

你就是我妈妈　民国二十五年（1936）十一月，任四川剿匪总司令的刘湘，向川陕革命根据地发起“六路围攻”。红四方面军在徐向前指挥下，粉碎了敌人阴谋，俘虏敌军数千人。省委新剧团在得胜山为俘虏兵演出川剧《反动吵嘴》、《母女放羊》等剧。《母女放羊》中廖赤建饰妈妈，她演技高超，栩栩如生，真实感人。大幕刚落，就有十几个俘虏兵爬上台，他们痛哭流涕，要求剧团收他们当红军，发誓要掉转枪口打白军。其中一个敌营副更是激动，他跪在饰演妈妈的廖赤建跟前，边哭边磕头，连说：“妈妈，儿子不孝，这些年不该为反动派卖命，请妈妈打我、骂我吧！我要参加红军，为您老人家报仇！”此人姓周名瑞安，岳池县人，

出身贫苦。自小给地主放牛羊，老母瘫痪在床。十七岁被抓壮丁，母亲因而病死。今日看戏，感情冲动，认定剧中放羊娃的妈就是自己的妈。演员廖赤建才二十一岁，不好意思地连忙拉起周瑞安说："不！不！我怎能是你妈呢？你妈在什么地方嘛！"谁料周瑞安竟嚎啕大哭起来，并放开喉咙喊："你就是我的妈妈！"

当头棒曲口砭时弊　民国三十六年(1947)夏，成都发大水，随之闹粮荒。奸商囤积居奇，趁机发财。物价飞涨，民不聊生。七月的一天，川剧名丑当头棒(刘成基)同大弟子愚棒(罗金冠)过湖广馆街口，一群饥民正在饭馆抢饭吃。当头棒见此惨景，愤慨地说："百花潭仓库里囤的米搁得起霉也不拿出来卖，啥子按人头评米价，真是越评越涨价。我要说话啊！"正巧，当头棒当时所在的锦屏大戏院那晚是省参议会包园，四川省参议长向传义和省主席邓锡侯来看戏。当夜，当头棒要演两折，一折是同他夫人容玉(戴雪如)合演《打判官》，一折是同愚棒合演《双拾黄金》。

《打判官》开锣了，当他扮演的判官唱到"太太在上容禀鉴，容其我丈夫儿子说详端"时，他郁积心中的忿懑油然而起。于是即兴地把下面接唱的词改成：

今日衙中看案卷，
有个冤鬼来喊冤。
他是新都"花椒面"，
要告阳世一大官，
囤积之米皆糜烂，
为啥脑壳不冒烟？

同台扮演太太的容玉急了，悄悄踢他一脚，暗示别因此遭祸。他唱的"花椒面"，是新都一个大粮商的绰号，他曾趁机囤积居奇，官方为掩盖官商伙同一气，坑害百姓的弊端，以图暂息民怨，在不久前把他枪毙了。当头棒在台上借剧中人之口，虚拟出"花椒面"虽已伏法但内心不服，在阴曹告发还有"阳世一大官，囤积之米皆糜烂"，为何又"脑壳不冒烟(不遭枪毙)"呢？一吐胸中怨气。戏唱到末一折《双拾黄金》时，当头棒又按捺不住了，当他扮演剧中叫花子上场念[干占子]的"百子歌"时，即兴编的新词又冒出口来：

我是个叫花子，
头戴一顶烂帽子，
身穿一件烂衫子，
腰系一条草绳子，
手拿一根竹棍子，
每天上街串门子，
买个"冒儿头"(盛得高出碗边的米饭)，
拿来饱肚子。

说起饱肚子，

气断我肠子，

借头评米价(按消费人口评定米价)，

全是“翀壳子”(撒谎)，

要骂由你骂，反正我整票子(搞钱)，

修几幢好房子，

接几个小婆子。

只说求欢乐，

尽是醋坛子，

向我扯把子(撒泼)，

偷进跳舞场，

去找小伙子，

唉！今年涨大水，

冲走我“茅礅子”(大木料，当时省主席邓锡侯兼营木料行)，……

唱到这时，邓锡侯脸色一变，起身退场。歇戏后，当头棒正在下妆，一个警察走来，直冲冲就问：“你是当头棒吗？我们局长请你过去说话。”锦屏戏院对面就是警察四分局，当头棒跟警察去了。后被押送到玉带桥警察局。戏是演给参议会公众看的，当头棒在台上说出了许多人想说而又不敢说的心头话。他被传讯拘留的消息，立即引起社会各界的同情与关注。成都的民办报纸以声援当头棒、营救刘成基为内容，纷纷刊登文章支持他的义举。消息迅速传到上海，那里的一家报纸也以《民瘦由他瘦，好官我自胖之》为题，向全国披露这件事，为当头棒壮胆撑腰。在社会舆论的支持下，当头棒尝了七天七夜的铁窗之苦后，终于被释放，成都民众给他拈花挂红放火炮，热热闹闹把他送回祠堂街锦屏大戏院，使他再次粉墨登场，重度嘻笑怒骂的舞台生涯。

谚语·口诀·行话·戏联

谚语、口诀

唱讲

依腔就字。

字不见劲、腔就减色。

腔准于情而生于字，字正而后腔圆。

尖团分清，咬字归韵。

三天不唱口生，三天不练手生。

男怕西皮，女怕二簧。

做庄稼要粪，唱戏要展劲。

戏子无声则无本。

一台锣鼓半台戏。

三分唱，七分打。（指锣鼓套打，表现力强。）

耳风不到，做戏不妙。（耳风指演员乐感。）

唱要谐其声，做要象其形。

讲要合口吻，默要按行情。

学到老、唱到老，边学边演艺更好。

表述不清，听客不明；衬托不到，听客直跳。

擒字如擒兔，字字圆如珠。

卖面的凭汤，卖唱的凭腔。

唱戏要嗓子，拉弓要膀子。

武戏文唱，假戏真唱。

要想坐得中场口，除非天天早上吼。

讲白求清，必有口锋。

台口一语，重如千钧。

咬字千斤重，听者自动容。

字正而情真，音准而意深。

提顶松唇，气沉丹田。

讲纲讲纲，讲白要有纲。（讲纲指讲口戏）

讲为君，唱为臣，讲要讲出气魄，唱要唱出心声。

讲口不用劲，只怕没人听。

千斤道白四两唱。

五年胳膊十年腿，二十年练不好一张嘴。

色随音转，妙语如珠。

欲言宫，舌居中；欲言商，口大张；欲言角，舌后缩；欲言徵，舌抵齿；欲言羽，唇上取。（此为五音诀，宫、商、角、徵、羽为五音。艺人据五音发声部位喉〔宫〕、舌〔商〕、牙〔角〕、齿〔徵〕、唇〔羽〕编此五音诀。清·徐大椿《乐府传声》谓“喉、舌、齿、牙、唇”为五音，“此审字之法也”。）

平声平道莫低昂，上声高呼用力强。去声分明直远送，入声短促急收藏。（此为四声诀。）

肖其口吻，有纲有节。（张德成语，指说话的神情、语气既要符合剧中人物的思想、感情和性格，又必须在语调、节奏以及吐字等方面，符合戏曲的表演规律。）

张冠不李戴，口吻不转借。

高腔轻过，低腔重煞。

腔高不薄，腔低不弱。

腔高要见奋，无奋不为高。

说开口必开，齿叩齐必来，撮字音在颚，唇啊合必谐。（此四呼为出字之法，即读字时四种口形。系艺人练唱“开、齐、撮、合”四呼歌诀。）

轻重是气，高低是调，吞吐擒放找劲道。

声要圆润，腔要砌满。（砌满即贯满）

音似波，气为澜，波澜起伏，滚滚而至。

开腔要审，行腔要领，板调要准，不飘不浮，准中见稳。（审、领、准、稳，艺人练唱腔口诀。审即对剧本的审慎研究，领即重点的把握，准即准确，稳即稳定不浮。）

慢板要紧，快板要稳，散板要准。

腔高必须要冲（冲，力量充足或猛烈），腔矮就须顿住。

梁横柱直，梁不兼柱。（川剧高腔有梁柱之分，三句为起柱，四句为上梁。梁横柱直，衔接落榫，依据准绳。柱不正，梁不安；不正不安，基不稳，榱（cuī，即椽子）橑自坠。

梁不兼柱，各有其位。旨在说明，演员要据高腔曲牌结构，行腔起合变化，应依律而行。）

唱忌方土，须分阴阳。有冷有热，能收能放。（方土即方言土语。阴阳即起伏、层次。冷热指腔传曲之情。放收言放腔宽远。收腔求圆仍还本调，否则为呆腔。）

一字走了调，满盘都是输。

有风即尖，无风即团。（存口风的字为尖音字，无口风的字为团音字，以此区分尖团音。）

真嗓唱得工，小嗓唱得丰；没有真嗓底，小嗓不显功。（丰，指丰采、丰姿）

又有唢呐又有箫，一条嗓子千样调（嗓子要有刚、柔，唱腔要有变化。）

腔无情，不见人；腔不巧，不见好；腔不美，淡如水。

做（表演）

“外四合”：舞与容合，蹈与拍合，歌与声合，讲与节合。

世间百事指爪中，善于变化妙无穷。

眼中无神，庙中泥人。

手莫乱动，脚莫乱行。

上台凭双眼，喜怒哀乐全。

有收必有放，有放必有收。

形要传神，神要附形。

手到眼到，眼到心到。

进要矮，退要高，侧而左，反而右。

行不动裙，笑不露齿。

软如摆柳，硬如石柱。

青衣两手交，闺门目下瞧，武旦风摆柳，摇旦手叉腰。

净脚撑，旦脚松，生脚弓，武生取当中。

花脸的架子，小旦的帕子，小生的褶子，生脚的胡子，小花脸的扇子。

花脸扇头，须生扇喉，丑脚扇耳，旦脚扇胸，小生扇袖。

文生平胸扇，武生平头扇，花脸扇过头，小丑扇耳朵。

男角的腿，女角的腰。

男角站如笔，坐如立，行如风，跪藏膝。

女角站如棉条软，坐椅留半边，行似风摆柳，跪地如坐莲。

生旦净末丑，狮子老虎狗。动辄一赶三，外带上下手。

该松不松是火，该紧不紧是瘟。（火，燥也。瘟，无激情）

好戏令人醉，瘟戏打瞌睡。

马口不记着，出台碰脑壳。（马口指台词、动作的环节处）

真象不是戏，不象不算戏，懂得这道理，是戏也是艺。

演员不动情，观众就走神。

真中见假，假中见真。

眼中无神，庙中泥人。

场面不虚响，演员不乱动。

多不如少，少不如好。

静如处女，动如脱兔。动中有静，静中有动。

小生要象小娃娃，一举一动都带“爪”。（爪，方言。意思是傻样）

生不爱旦，演得不象；旦不爱生，做戏不真。

武行武行，武功要强。演得不潇洒，等于“办灯耍”。（办灯耍是土语，哄骗人之意）

丑而不丑，别乱出口。

千双眼，万双眼，都在看你一双眼。

心与神合，神与貌合（貌指面部表情），貌与形合。（心、神、貌（形）三合，形神兼备）

神似者为上品，形似者为下品。

形似非神似，神似方为真。神形合一体，方是剧中人。

神贯而容动。（神到容随，神不贯则容不动。）

言出色动，色动形随。（随指进入角色，心口相应，表里如一。）

喜怒哀乐，变化有因。寻根究底，恰如其份。

装龙象龙，装虎象虎。装农象农，装贾象贾。装农知农，装贾知贾。

配戏不配人，角色无大小。

一脉不活，周身不遂。

作戏全凭眼，情景在心生。（眼能说话，情发于目。）

眉眼纵倚斜（眉眼三种形式），全凭见景传神，巧于无声无嗅（不做作），明暗冷热攸分（指肌肉动作）。求得个中情趣，自然貌合神兴。（此为眉眼诀。）

手是心中代表，应知手描（描画）目跟。所谓精神一贯，指爪态度分明。脚为全身枢纽，进退缓急停均。立则如钉钉木，切忌飘荡浮轻。（此为手脚功诀。）

眼先引，头后跟，步相随，手势准。

辨八形，分四状。现于面，发于声。（八形指角色分八种形态。四状指喜、怒、哀、乐。）

舞动容，蹈有拍，歌咏声，讲有节。

做的法门，最忌滥施。

做忌数见，累见生厌。

主从分明，变化无穷；主从不清，枉费精神。

世间百事指爪中，善于变化妙无穷。

眼观鼻，鼻观心。笑不露齿，行不动裙。一字步，慢慢行。（此系闺门旦形态要求之艺诀。）

走慢步微风摆柳，走快步一字轻盈。磨步儿脚尖相对，起梭步身向前倾。趱趱步脚掌掌地，哒哒哒左右横行。（此系旦脚行步法之艺诀。）

兰花手，荷叶掌，握拳如凤头。（此系旦脚手式艺诀。）

动如虎，行如龙，臂如弓，腰如松。（净脚身架风度艺诀。）

老生齐眉，旦脚齐胸，花脸过顶，小生齐肩。（手式艺诀。）

手脚成八字，出场三步半，手把脚来追，侧身翻如飞。（虎跳鹞子翻身诀。）

鬼狐有五字：快、灵、惊、诧、疑。

演事非演是，调声善调生；不是作如是，非真在认真；能传言外意，洞晓个中情；擅假（假即演之意）生者死，俨然死者生。（调生：熟悉生活和注意自身调养）

虚戈作戏，真假宜人。

虚戈谓戏，弄假成真。

戏有戏法，真假相杂。

演戏要从有法到无法，有法依规，无法求圆。（圆，浑圆、丰满，圆满融通，是传统美学观念）

不象不成戏，真象不算艺；悟得情和理，是戏又是艺。

演员一身艺，千古一剧情；既是剧外人，又是剧中人；剧外和剧中，真假一个人。

重大体，尽精微，心领神会形附，贯连虚实相随，一变能应万变。

走神不走神，一字见假真；戏从心上起，满堂都动情。（一字即心字）

悲欢有主，啼笑有因，舞台哀乐，设假仿真。（仿真，不是全真）

饰其衣冠，假其口吻，传其神情，肖其肌肤，仍其气质，神乎其技。

察其言，观其行，辨其色，鉴其貌；得角色之心，应演员之手。

情虽是假，感却要真。

演者贵传言外意，观者方能得余音。

观众眼合自己眼，演员心似古人心，传神阿堵非易事，淋漓尽致假成真。（传神阿堵：指眼睛）

逼真逼肖，方能造妙。

戏好表情欠，收获只一半；唱讲做默兼，才算好演员。唱要谐其声，做要象其形，讲

要合口吻，默要谙行情。（默，演出之前，静心默戏，戏毕默得失）

一要晓其事，二要知其人，三要明其理，四要通其情。（此诀为演员四要。）

钻进去，跳出来。

死在剧本里，活在舞台上。

入乎其内，出乎其外。

一套程式，万千性格。

自古梨园戏不同，风流粉墨见真功；艺事艰难贵进取，平章顾曲识英雄。（“平章顾曲”代指广大观众，“平章”品评之意）

欲前先后，欲进先退，欲左先右，欲上先下。

冻不死的花旦，热不死的花脸。

练

要想人前夺“翠”，就得背后受罪。（翠，拿面子之意）

台上几分钟，台下十年功。

学到老，唱到老，边学边演艺更好。

要把戏学好，不要面上跑。

十年易成举子，十年难成艺人。

一功练十年，十年见一功。

循序渐近，功到艺成。

不怕别人泼（泼，指责难），只怕无人说。

戏学到肚子里馊不了。

久班则富，多记戏路。（富，指经验丰富）

台下不流汗，台上没人看。

井淘三遍出好水，人从三师技艺高。

冬练三九，夏练三伏。

火炉越烧越旺，功夫越练越精。

不经三冬两夏，哪会唱念做打。

常问则精，不问则瘟；艺高也要练，日久不练则生。

学得出是碗戏饭，学不出是碗气饭。

三天能成一个浪子，三年学不成一个戏子。

做到老，学到老，还有三分没学到。

若要漂、帅、脆，练功别怕累。

艺德

救场如救火。

认戏不认人。

内场是营房，外场是战场。

同班同命运。

艺高不如德性好。

早扮三光，晚扮三慌。

出马门须臾不苟，进马门三步才收。（不散神，不走戏，严肃认真）

技艺

戏无情，不感人；戏无理，不服人。

演员一身艺，千古一剧情。

装成千姿百态，走遍五洲四海。

骑马坐轿皆步走，刀砍斧劈无血流。

不真不为戏，太真不是戏。

不实当作实，非真认作真。

神不到，戏不妙。

演事非演戏，传情并传真，能使生者死，能使死者生。

演员哭的是戏，观众哭的是泪。

老戏要新演，冷戏要热唱。

演员修养

上场带道具，出场要注意。不怕穿破，不能穿错。

唱戏不盯脸，情浅意也浅。

唱戏不知意，犹如作儿戏。

演员演戏必先开窍。

上台就象，马门默想。（“默”，即思索剧中人物的身份、年龄、形象、性格、心理活动和潜台词等）

台上是疯子，台下是傻子。

戏子要顾戏，打破脑壳承得起。

人保戏，戏保人。

马口不记熟，出台碰脑壳。

演戏不动情，看戏不同情。

一台无二戏，台上无闲人。

心上有，身上有。

胸中有人，目中无人。（胸中有观众，不要看观众。）

金砖要用银手取，你若哄他（观众），他不理你。

若要戏路通，全靠幼时功。

小生怕《摘梅》，小旦怕《拜月》，花脸怕《斩单》，生脚怕《走雪》。（《摘梅》即《摘红梅》，扇子、褶子功要求高；《拜月》即《双拜月》唱功要求高；《斩单》即《斩单童》讲口、唱功要求高；《走雪》即《韩愈走雪》，高腔戏，曲牌复杂）

女角离不开〔香罗带〕，男角离不开〔红衲袄〕，花脸离不开〔一枝花〕，红生离不开〔端正好〕。（均系高腔曲牌）

少到多，多到少，少到好，演活了。

由生而熟，熟而不流。（流，流于形式）

千学不如一看，千看不如一练，千练不如一串。（串，舞台实践）

开蒙开错，误人子孙。

因材施教，教戏教人。

鼓师出了名，天鼓都要响三声。（形容鼓师在戏班中所处的重要地位。）

一九、二九、公堂来守，三九、四九、打骂不走，五九、六九、年钱到手，七九六十三，打骂好出班。（描写川剧艺人数九寒天搭班的情况。一九、二九死守在公堂，缺啥角色争着补啥角色。三九、四九，已接近年关，离开班子就有饿饭的可能，所以无论班主打骂都不离开戏班。五九、六九就可预支到过年钱了，七九时，春天已到，搭班容易，为了找到离开戏班的理由，多采用打骂的方式）。

三生当不得一熟，三熟当不得一精，三精当不得一随。（随，在精的基础上达到随心所欲、出神入化的艺术境界）

文堂要啄，武堂要扬。（文堂，指所有文生。啄，指戴帽稍向下倾，不露全额，以显儒雅。若再微偏，又显潇洒。武堂，指所有武生。扬，指戴帽略上扬，宜露全额，以显英武）

醉眼有眼无神，疯眼有神无眼。

《红梅》院子《白鹿》卒，《三尽忠》的吼班碰脑壳。（《红梅记》后半本，院子有昆腔，非一般杂脚能胜任；《射白鹿》校场点兵前，四将所带兵卒走式不同；《三尽忠》“追海”一场，群角多，不能乱场次，故称）

头旗带马，二旗报，三旗麻麻（马虎之意，无任务），尾旗斩（文官升斩，由尾旗用一对单刀搭椅帔代斩）。

好马不在鞍，艺好不靠衫。

一身之戏在脸上，一脸之戏在眼上。

行　　话

戏班业务行话

闹黄声（唱戏）

操铃子（打锣鼓）

提手（板）

欠杆（唢呐）

打坐笼（指同行整同行。）

打阴针、送袖箭（指班主收买人心，私下送钱给某演员。）

拉营（即把某一行当的人全部拉走。）

放神船（指不摸虚实就把戏班拖到某地。）

修公馆（指买一件衣服。）

戏班生活行话

吃饭（捡叫）、坐席（捡台盘）、喝酒（捡神）、抽烟（捡黄丝）、烟杆（熏筒子）、睡觉（操眼）

戏班数字行话

一（乌）　二（泥）　三（仲）　四（子）　五（元）　六（熬）　七（黑）　八（挂）　九（金）　十（钩）

戏班姓氏行话

李（利子福）　蒋（浆刷子）　贺（老惹）　杨（老咩）　何（踩水过）　陈（老蔫）　梅（老喜）

歇后语

民国时期，绵阳县各戏班到川西坝北路一带演出，常受封建把头刁难欺凌，其中什邡、绵竹、德阳等四处最为凶狠，故艺人有四句歇后语：

什邡李家碾的“马”（马吞口）——牵不得。

绵竹汉旺庙的“坛”（谭尊五）——庆不得。

绵竹火烧堰的“包袱”（赵包袱）——背不得。

德阳孝泉的“钟”（仲子元）——敲不得。

（注：马吞口原名马伯华，清光绪年间，马曾口含利刃劫过监狱，貌似“吞口”，故名）

言子

一姑二仪三腷（腷 zhòu 脯也）四仔五瞬六傲七黑八跎九构。

姑丁仪，一千二百。姑丁腡，一千三百。

姑丁仔，一千四百。枸丁蹶，九千五百。

枸丁仪，九千二百。枸丁黑，九千七百。

姑丁傲，十六千。姑丁黑，十七千。姑丁巴，十八千。

（注：言子即展言子，四川地方土话，实为歇后语，由另一侧面作补释）

戏　　联

神是人鬼是人人还是人一二人千变万化，

马行步车行步步亦行步三五步四海五洲。

写新人演好戏百花齐放，

继传统弃糟粕推陈出新。

唱昆腔唱高腔莫唱黄腔，

打三板打撞板莫打顶板。

合江县白鹿乡邓家祠戏台楹联

伶工箫管无俗韵一过祭时莫把滑调油腔渎吾祖聪听，

优孟衣冠亦感人每逢佳节演些忠臣孝子与诸君静观。

贤相勋名标汉史承伶工代代传颂，

德星品望绍前型启后人步步紧跟。

合江县福宝镇川主庙戏台楹联

看去俨然如是，

想来或者有之。

戏为虚戈一击，

音乃立日千声。

一夕别善恶，

千秋识忠奸。

看戏看结尾才识君子，
做事做到头方算丈夫。

粉墨登场虽可假，
世上为人却要真。

戏台上谈今论古明知假意让汝落泪，
尘世中名缰利锁耳听甜言望你当心。

合江县戏台楹联

《欢娱楼》、《红梅阁》欢娱楼下红梅怒放，
《满春园》、《百花台》满春园里百花盛开。

请观莫词歌身背急三枪口吹园林好专候将军令，
喜看柳青娘腰系香罗带手捧粉蝶儿忙上傍妆台。

会理县孟良坝黑神庙万年台楹联

束带整冠俨然君臣父子，
停锣歇鼓谁是儿女夫妻。

观音岩万年台楹联

不大地方有家有国有天下，
这班人物能文能武能鬼神。

乐至县城帝王宫万年台楹联

乾坤大舞台装扮些帝王将相才子佳人非同儿戏，
梨园新乐府演出了成败兴衰悲欢离合犹有童心。

乐至清廪生郑选孳撰联

富顺县药王庙戏台楹联

看我非我我看我我亦非我，
装谁像谁谁装谁谁就像谁。

内江县史家乡戏台楹联

是邯郸枕是蝼蚁柯是浮云万变数不尽麻姑沧海满目虫沙圆还缺缺还圆猛抬头是娟娟秋月，

听雍门琴听桓伊笛听渔鼓三挝都付与烟雨竹枝晓风杨柳醉了醒醒了醉且倾耳听浩浩奔泷。

清举人姜维斗撰联

内江杨家乡戏台楹联

太极镇中流莫放好音随水去，

长山临碧落须使高唱共云飞。

周孟侯撰联

合江县白鹿乡万年台楹联

今古有同情那些富贵功名过眼恍如前日事，

是非留定论若个贤奸忠佞到头须看下场时。

内江县禹王宫戏台楹联

波静鱼龙衍，

时清鼓铎悬。

清喜庆廪生刘泾溪撰联

内江关帝庙戏台楹联

莫教花面登场怕蚕眉倒竖凤眼圆睁容不下者般奸佞，

须知丹心恋蜀要渝舞低垂巴歌漫度仍未改故国山河。

清嘉庆举人刘幼臣撰联

忠属谁孝属谁为什么看到竹死桐枯丛中暗洒凄惶泪，

奸者败佞者败切莫要想起铜山金谷背里仍萌鬼蜮心。

清嘉庆举人刘幼臣撰联

堕血河苦海只为些冷肉残鱼刘则冤矣是岂睡魔阎君这公案还须重新断过，

走地狱天堂忽现出慈云宝月佛果灵哉为问仁人孝子此件事却于何处得来。

清嘉庆举人刘幼臣为“搬目连”演出撰联

七千里海气遥分是蟹馆蜃楼现处，
一万年江声不断要铜琶铁板歌来。

内江清道光进士刘景叔撰联

泸州滇军军界舞台楹联

大英雄惟有上台难对两朝丝管五族旌旄如此江山更有何人偷生自打收场鼓，
好歌舞莫教称颂错看北帝披猖南呼革命这般局面仍余我辈入蜀重麾破阵旗。

朱德民国五年(1916)一月，再次随蔡锷率领的护国军讨袁入川时撰

泸县云锦区白云寺戏楼楹联

万口肆讥评想当时炙手绝伦谱入传奇由他说短论长才知道死后声名到者般样，
满腔皆劝戒看几辈装眉做脸追思往事不过逢场作戏趁早把生前幻相作如是观。

朱德民国七年(1918)撰联

泸县云锦区黄家祠堂戏楼楹联

登场时著眼争观任尹千种形容终嫌他假装作道学风流未免几分牵强态，
卸装后留心细看换却一番面目须认得果真的忠臣孝子原来都是等闲人。

朱德民国七年(1918)撰联

成都金华寺庙台戏联

欲知世上观台上，
不识今人看古人。

弄假成真随他演来无非扬清激浊，
移宫换羽自我听去都是教愚化贤。

开县铁桥乡万年台戏联

以假作真真亦假，
将无为有有还无。

其　它

张德成作诗词记艺记事　川剧生脚张德成爱写诗、词、曲，以记艺记事。

记艺传艺的如《五官表情窍道》诗："眉锁待钥开，眼盯怎去怀。脸色不喜变，耳爱佳音来"。又如《咏琴师艺人》诗："琴师掌握弦管，昆腔内分五音。须知工谱调性，首重宫浊羽清。盖板即是弹戏，唢呐与同胡琴。口风手风两等，艺术学术平均"等。

宣扬戏德的有《锤炼》诗："要得炉火纯青，必须千锤百炼。不纳他人批评，功夫终归有限。"《吃戏醋》诗："要想川剧富，倾倾手中醋。能去若干疵，大家有好处。"《艺术成功》诗："花馨少终月，姓字百代香。美玉难保损，功成永无伤"等。

记事诗《念友》："交如访戴舟，深夜非其时。来朝机会至，自然解遐思。"

1962年他返回家乡自贡，填词《采桑子》，题为《还乡有感并步某同志韵》。词曰："桑梓貌承大地春，临观不尽，艺苑传芬，百业盛昌遍佳音。耄年喜见群芳秀，增进芳型，教授兰心，至釜水逢黄河清。"

记艺传艺曲《节节高》，序曰："此系仿元曲《兰龛记》及《金本目连》体作，又名《生姜芽》。帮腔法用《别家》〔黄莺儿〕头，〔绣带儿〕结尾。"词曰："淤泥长红莲，无旁枝一般，虚心品不凡。春风扇，夏日炎，张荷伞。花舒笑脸频争看。清香惹得意周旋。推陈出新共实践，学习传统尽其繁。"另一曲〔一半儿〕并序，序曰："此曲牌系高腔曲牌〔仙吕宫〕之一支，临川陈亮明作。该曲牌的唱腔、帮腔与〔梭梭岗〕的用法相同，喜怒哀乐则按词意来定。"词曰："开课疗饥不再枵(xiāo，空虚)，毕业较饱莫矜骄，带回家去共提高。红指标，一半儿自学，一半儿教。"

射洪青堤镇的"目连故里"　在四川射洪县青堤镇码头上有块石碑。上书"唐圣僧目连故里"。上款"大清光绪二十八年岁在壬寅仲春"，下款"大清光绪二十八年岁在壬寅仲春□□□建"。相传这里就是目连的故乡。又青堤附近原"顶顶庙"右下方坟前有块约高二点三米，宽零点七一米的墓碑，上款"唐圣僧目连之母"，中书"刘氏青堤狮犬神位"，下款"□□敬献"。当时的人认为，这就是目连的母亲刘青堤之墓。

关于目连故里和刘青堤之墓，这里传闻有两种解说，一说此坟系在一次演出中，扮演《目连传》中刘氏四娘的演员被五叉打死的武旦之墓，武旦死后并未卸妆，当作真圣僧目连之母盛殓了。此后，青堤镇不准任何戏班演《目连传》中"打叉"一场，怕触怒目连圣僧，又打

又出鬼死人。另说，从前青堤渡有个员外，姓傅名相字青堤，家中有一儿媳，本是金家湾刘家之女，排行第四，人称刘氏四娘。此女心计过人，暗用大斗小秤，其盘剥佃农之手段胜过翁父，方圆十多里的庄客把这块地盘唤作“刘氏青堤”。后来在此兴建场镇，取名“青堤渡”。水闸子门上有“青堤古镇”四字。

刘氏四娘的残酷盘剥，致使庄客们生计艰难，饿死及逃荒的人日益增多，她遭千人恨、万人骂。上天动怒了，决定派二属下下凡投胎去败她的家。刘氏一胎生下二子，取名金哥、银哥，因感恩于天，决心改恶从善，取消大斗小秤，减轻租佃，还在会缘桥赏贫，周济遗老弃孤。此情感动了上天，又恩赐她孝子一个。在她后花园（即花园寺）播下胡萝卜仙种一粒，破土出苗，见风长，根深叶茂。刘氏见了顺手扯起胡萝卜，当即吃了。是夜梦仙女送来一个与白天吃的同样大小的胡萝卜，一眨眼就变成了又白又胖的男娃娃。自此刘氏便身怀有孕，十月临盆，果然生了一个如梦中的娃娃。刘氏因此给此子取乳名为“傅萝卜”。

金哥、银哥不务正业，吃喝嫖赌，挥金如土，且欺压贫苦。傅萝卜却聪明伶俐，心地善良，扶老济孤，孝顺爹娘。刘氏更是大发善心，修桥补路，怜孤恤寡，广积阴功。上天让傅萝卜修仙成道，以便来日度刘氏升天，到极乐世界享福。

一日，傅萝卜突然暴病倒床，历年不愈，刘氏终日啼哭，无计可施。忽有一僧化缘到门前，自称有回春妙手，能立起沉疴，刘氏求救，僧提出一要傅萝卜病愈后跟他出外修道；二要刘氏在花园修建庙宇，并取名“花园寺”。刘氏只好应允。

果然傅萝卜被僧医好，遂随僧远走它乡，一去杳无音讯。刘氏建成花园寺后，日夜思子，忧虑成疾。突然金哥、银哥又同时夭寿，把她气得死去活来，责怪老天无眼，人间绝情，行善反遭家破人亡，顿时恶性又起，大开五荤，做起伤天害理的恶事来，较前更甚十倍。冤魂屈鬼到五殿鸣冤，其情激怒了玉皇大帝，责令阎罗将刘氏四娘打入十八层地狱的铁围城，让她受尽地狱轮回之苦。

傅萝卜跟师学道，法名为“目连”，若干年后得道成仙。他返回青堤不见亲娘，上找遍九重天，下找遍十八层地狱，都未寻着，于是要阎罗打开铁围城让其查看。阎罗不允，目连恼怒，一禅仗打开铁围城，满城恶鬼全往外挤，目连终于和刘氏见了面，母子诉说了别后衷肠。阎罗下令逮回了所有恶鬼，连同刘氏一道又关进了铁围城，加以酷刑。

刘氏经过了地狱的奈何桥、上刀山、下火海、坐血河、油锅炸、磨儿堆、锯儿拉等酷刑折磨后，罚到阳世变狗，投生到蓬溪县张员外家。她浑身漆黑，形状象狮，呲牙咧嘴，十分凶恶，人称“青狮”。她经常伤人，远近村民无不恨之入骨。张员外也因她招惹麻烦而起了除掉之意。恰好这时目连来到张家化缘，目连说：“我不化金，不化银，专化青狮去奉养，免他今后再咬人。”张员外自然乐意相送。目连跪地迎犬，狮犬亦大反常态，摇头摆尾，眼泪汪汪，扑向目连。

目连深知狮犬乃母，行尽孝道。他一头担犬，一头担经。谁担在前呢？经在前要背母，

母在前要背经。左右为难，只好横担着走。担回家门后，白天同犬一锅吃，晚上同犬一床睏，热天先扇席，冬天先暖铺。就这样直奉到狮犬老死，目连又披麻戴孝，送母归山。并在坟前立一大碑，上书“刘氏青堤狮犬神位”，年头岁节，还到坟前祭奠、扫墓。

清代艺人公墓　“艺人公墓”位于泸州市泸县杨九乡猫儿大队四小队学堂屋基右侧。占地约五亩，三面临稻田，俗称“鬼打湾”。

清咸、同年间，该乡刘光兴乃习武之家，家豪富，性豪爽，办“金胜”、“凤仪”、“贵华”川戏班历数十年，待艺人甚厚。生养、病医、死葬，一肩承担。凡病者，以私宅“柑子园屋基”作病房，并以学堂屋基旁空地作为公墓，以埋葬孤寡病死的艺人，称“艺人公墓”。

此地，虽经百年风雨，而五六十座坟墓历历在目，虽无碑文佐证，但历来乡民口碑相传至今。

诗

铙声不住，羯鼓咚咚，忽闻霹雳来虚空，
环而观者呼且走，雷鸣瓦砾击长风。
我道将军自天下，美人约束坠云中。
日光照耀霞灿灿，长剑直拂扶桑东。
太乙之符悬右臂，呼吸上与苍冥通。
轻燕衔泥蜓贴水，有时海立舞蛟龙。
倏忽变化不可测，纵横舒卷气如虹。
古无奇男有奇女，巾帼往往出英雄。
隐娘红线车中女，仙耶侠耶将毋同。

王丹（内江人）原诗序：“清道光癸未（1823）正月，与张潜夫、周尚如观剧邑中，一道姑装者，飞身屋背，骋步楹檐，巧技诸般，诚各部所未有也，归途因作长歌以志之。”

秀骨珊珊锁黛峨，通辞几度托微波。
芳容莫谓天涯少，百万苍生菜色多。
鬓影衣香领得不，诸伧逐臭只贻羞。
等闲莫漫亲芳泽，多少簪缨据上游。

故栽者观剧感咏内江名伶游泽芳，载《蜀伶杂志》

锦城丝管话从前，定子当筵兴欲颠，
瞥眼繁华锁歇尽，那堪重见李龟年。

从来名士多游戏，天下奇才半稳沦，

试看榛苓诗册里，西方怀古是何人？

我是邯郸梦里人，沧桑一枕昧前因，
凭君谱作封侯剧，唤醒卢生酒二巡。

锦江莼菜紫芽抽，杜宇声声唤倦游，
寄语萧郎须省识，迷楼不是仲宣楼。

简阳汪若庵诗赠萧遐亭，载《蜀伶杂志》

优孟衣冠绝可怜，清笙翠管误华年，
浮生合是逢场戏，惆怅旗亭一惘然。

情何太重意何真，归去声声唤散人，
安得三千针线女，平原不绣绣王伦。

萧遐亭诗和汪若庵，载《蜀伶杂志》

锦阳马鞍寺庙台清代艺人墨迹 绵阳马鞍寺庙台内粉壁、门窗上皆有清代班社艺人上装时使用化妆彩笔书写的班社名及剧目与诗文。因年久有的已漫涣不清，且艺人限于文化水平有的难以读通。其间较为清晰能辨认者有九处：

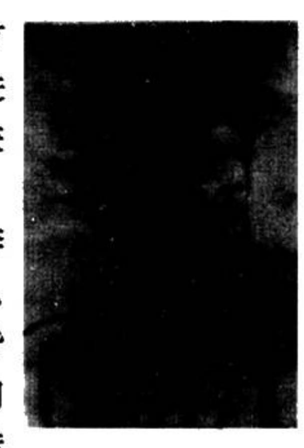
1. 玉成班拜周洪顺。2. 绵竹庆华班拜彩台大贺戏，正本《黄金印》、二本《全三节》、三本《禹门关》、四本《双大刀》、五本《斩二姬》、六本《反五关》。3. 射邑金玉班，《渑池会》、《红梅亭》、《倒二宝》、《七星剑》、《金龙印》。4. 同治十一年三月十四日庆华班在此唱演百拜后来先生洪发。会首自夸嘴写戏黄三回走到不开唯亮台把米□任唱他不对站住要执□假庄(装)他不对……奉告贵堂内不可在此移党入你不信音(陪)他走一回。5. 绵州桂芳老文华班。6. 同治九年三邑玉成班。7. 蓉城龙庆发财。8. 绵州明盛班，四礼八，梅龙戏、堆金积、廷舟桂，沈玉凤拜。9. 瑞气祥云照乾坤，华容搅曹关圣人，班班都有英雄将，拜相兴汉是孔明。瑞华班拜。

成都天回镇金华寺庙台粉壁题记 该庙台上右内侧粉壁木柱间，有清代戏曲艺人用化妆彩墨笔书写的题记，可辨认者有三处，其余模糊不清。1. 甲子年大顺班拜，宫仁井，聚沙河、梅花赞、蛇血洞。2. 川南大顺班演唱，同治四年新正月十一日开台，早戏黑水分州，正目金串珠。3. 郫简金竺班拜。

传　记

传　记

杨慎(1488——1559)　明代文学家、戏曲家。字用修，号升庵，新都人。父廷和，历仕宪宗、孝宗、武宗、世宗四朝、官至宰辅；妻黄峨，通晓文翰。



升庵十四岁由蜀赴京，因《题马嵬坡》诗语出众，为茶陵诗派首领李东阳赞许，收为门下弟子。正德六年(1511)考中一甲第一名进士，授翰林院修撰，任经筵讲官。嘉靖三年(1524)，因“议大礼”事获罪，受“廷杖”后被充军到云南永昌卫(今保山县)，历三十五年。

升庵一生著作甚丰，总数有四百余种，传世一百一十七种(据李卓吾《续藏书》)。内容涉猎经史、诗文、词曲、戏剧、金石、音韵、天文、地理、文学、民俗、民族学、书画、草木、虫鱼、医学。赅博圆通，造诣皆深。他的乐府歌行、仿古歌谣，吸取了民间文学的丰富养料；在民间文学研究领域里，亦多建树。他的《风雅逸篇》为先秦歌谣、辞曲、谚语、俗言的总汇。《山海经补注》、《丹铅总录》记录了一些古代神话和民间传说、地理风貌。

升庵热爱戏曲艺术，所撰《廿一史弹词》三万余言，从开天辟地、三皇五帝、秦汉三国叙述到元朝，是一部感叹兴亡、总结历史经验的曲艺长篇。他的戏曲作品有《太和记》、《洞天玄记》诸杂剧及《陶情乐府》等。相传，新都杨府蓄有伶班；泸州地区亦有杨升庵参加戏剧演出的民间传说。他在云南期间，放浪形骸，苦中作乐，“醉后胡粉傅面，插花满头，门生诸妓，舆从过市”。有时，还参加演出。

拉青·祥巴彭措　生卒年不详，清康熙十九年(1680)在世。藏族，德格藏戏创始人，六代德格土司呷马松的第三子。

兄弟六人，因大哥贡噶降错是活佛、二哥波龙拍系俗人，故由他继承父位，为第七代德格土司。德格土司是清初康巴地区四大土司之一。康熙十六年拉青·祥巴彭措继位后，制定了“十套教法”、“十六套政法”，建立了花教寺庙的十八个经堂。因拉青本人笃信花教，不但在辖区兴修花教寺庙，还将原为红教的更庆寺，改为花教。并从西藏的撒吓寺、俄日寺等延请名僧、发展宗教。自此，德格土司有了家庙，称为“德格拉中”(政教合一的机构)，还自尊为第一代法王。为宣扬佛法，他要求家庙更庆寺的僧徒参加藏戏演出，并规定在念“央勒”经的四十五天中，排练藏戏《哈热巴》(狮王的故事)，《诺桑法王》。藏历六月三十日，念

央勒经佛事活动结束，次日晨，寺庙的僧侣仗队至城郊柳林，在诵经祈福、祝风调雨顺、万事如意之后，便演出《诺桑法王》。七月初二演出《哈热巴》。自此，这种演出延为习俗。拉青本人除组织和主持德格藏戏演出外，据传，他曾扮演诺桑法王一角。

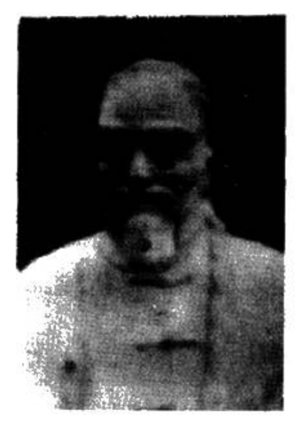
拉青·祥巴彭措死于洼布顶，时年六十一岁。

杨潮观(1710——1788)　　字宏度，号笠湖。金匮(今江苏无锡)人。幼时聪颖，有“神童”之称。性寡言，耽音律，爱花竹。清乾隆元年(1736)中举，入实录馆供职，后相继出任山西、河南、四川等地县令，历十六年；迁知四川简、邛二州，乾隆四十四年调任泸州知州，在任邛州(今邛崃县)知州期间，他“于官舍葺屋三椽，公余啸吟其中，曰‘吟风阁’”(王凤仪诗序)，并将自己“往年行役公余遣兴为之”的杂剧三十二种集为一册，命名为《吟风阁杂剧》，“付梨园歌舞，以落其成”(袁枚《杨潮观传》)。此阁于嘉庆年间已毁，遗址在今邛崃县人民政府西隅，即汉代卓文君妆台旧址。

《吟风阁杂剧》每剧一折，各有独自的故事。吴省钦《题杨邛州吟风阁曲谱》诗咏其“倚阁吟风苦费才，康王乐府冷如灰，木床自度杨家曲，谁付梨园菊部来”。根据此集中《寇莱公思亲罢宴》、《荀灌娘围城救父》改编的《罢宴》、《荀灌娘》，至今仍为京剧、河北梆子等剧种的常演剧目。这些剧作，大多取材于历史故事和神话传说，笔下远譬近指，抒发了对世事的认识。他长期阅历宦海，熟谙官场弊陋，多数剧作都局部地反映人民的疾苦，针砭了官场的贪暴舞弊行为，也赞扬了个别勤政廉洁的官吏。

他毕生著述还有《左鉴》、《周礼指掌》、《易象举隅》、《金刚宝筏》、《心经指月》、《家语贯珠》和《吟风阁诗钞》、《吟风阁诗稿》等，今皆不存。

李调元(1734——1802)　　字羹堂，号雨村，别号童山蠢翁。绵州罗江县南村(今安县宝林乡)人。清代中叶著名学者、戏曲理论家、诗人。少时禀性聪敏，十一岁汇编自己的诗集《幼学草》。后入科场，名惊主考，被誉为“锦江六杰”之一。乾隆二十八年(1763)中进士，改庶吉士入庶常馆，后任吏部文选司主事，迁考功司员外郎及广东学政，继改官直隶通永兵备道尹。乾隆四十七年，在通永道任上因弹劾永平知府遭诬，被发遣新疆伊犁戍边。乾隆五十年，由朋友和直隶总督袁守桐的援助，以母老为由赎归罗江。



李调元晚年潜心写作，其著述甚丰，主要有《童山诗集》和戏曲理论著作《雨村曲话》、《雨村剧话》，并辑刻汉以来四川文人以及他自己的著作，题名《函海》，编有民歌集《粤风》等不下数十种。他的剧作《春秋配》、《梅绛亵》、《花田错》、《苦节传》被川剧搬演后，称为弹戏四大本，流传至今。卢前《明清戏曲史》说：“绵州李雨村调元，尝作四种，犹临川之有‘四梦’，雨村不用一神仙，尝引以自豪。”

李调元除写戏外，还唱戏、教戏。“多雇人家小童，亲为课曲”(《续函海·新搜神记》)。

他经常带着这个唱昆曲的家班，逾州越县到各地演出。他对当时蓬勃兴盛的吹腔、秦腔、二簧腔、女儿腔等民间戏曲十分重视，并在他的几部著作中对其起源和特征作了介绍，还对弋阳腔与高腔形成发展的血缘关系进行了细致的探索。

魏长生(1744——1802)　金堂人。秦腔旦脚演员。字婉卿，行三，人称魏三。自幼家贫，十三岁随舅父入陕，在西安一水烟铺作学徒，因与邻商学徒斗殴，潜逃至洛河入梆子班学艺(一说因自幼家贫，随江湖艺人入陕，改学秦腔)。清乾隆三十九年(1774)随班经山西辗转入京，因卖座不佳而返陕。刻苦钻研数年后，于乾隆四十四年再度入京，欲入双庆部，时双庆部不为众赏，歌楼莫不齿及。长生告其部人曰："使我入班两月而不为诸君增价者，甘受罚无悔。"既而以《滚楼》一剧名动京城，"观者日至千余，六大班顿为之减色"(吴太初《燕兰小谱》杂咏诸伶)。双庆部因之压倒京华各班，荟萃于京的各剧种演员纷纷向魏及其高足陈银官(渼碧)观摩学习。"如樊八、郝天秀之辈，转相效法，染及乡隅"(焦循《花部农谭》)。于是京腔效之，京、秦不分"(李斗《扬州画舫录·新城北录》)。乾隆五十年，清政府以正风俗，禁诲淫为名，禁止秦腔戏班在京演出，并逐长生出京，他一度被迫入昆弋班，后辗转江南，于扬州献艺，由于他"演戏能随事自出新意"(赵翼《簷曝杂记》)。故在扬州红极一时，使当地花部和昆班群起仿效。约乾隆五十七年从苏州返蜀，居成都东校场口。嘉庆六年(1801)再度入京献艺，虽神韵稍减，但登场一出，"声容真切，令人欲泪"(李调元《雨村诗话》)。"曲艺之佳，实超时辈"(吴太初《燕兰小谱》)。唱词通俗易懂，腔调清新动人。常以月琴、胡琴伴奏，"繁音促节，呜呜动人"(昭梿《啸亭杂录》。在演出中敢于创新，在他之前，凡男旦演出，均须头戴网子(包头)，而他却改梳"水头"，贴片子，并大力推广，发展了"踩跷"艺术，使剧中人更接近古代妇女形象。由于他表演精湛，"名动京师，凡王公贵位以至词垣粉署，无不倾掷缠头数千百，一时不得识魏三者，无以为人"(《啸亭杂录·魏长生》)。他使秦腔一时称雄于北京剧坛。

他为人乐善好施，"乡人旅困者多德之"(《燕兰小谱·杂咏诸伶》)。"有选蜀守者，无行李资，魏晚至，赠以千金，守感激，问所欲，魏曰'愿在吾乡作一好官'"(焦循《里堂诗集·哀魏生》)。中年后曾倾其私蓄在北京建选忠庙(梨园公所)一座，使入京献艺同仁，生老病死能得到照顾。返蜀后曾为金堂"施桥一洞"，建绣川桥(《金堂县志资料》第五期)。

他课徒严格，要求"效颦者当先有其真色，而后可免东家之诮耳"(《雨村诗话》)。得其衣钵者有陈银官、蒋四儿、刘郎玉等。

其代表剧目有：《滚楼》、《缝褡裤》、《别妻》、《香联串》、《背娃入府》、《铁莲花》、《铁弓缘》、《卖胭脂》、《烤火》、《销金帐》、《闯山》。演出中，个别剧目，表演中有色情成份，所谓"新到秦腔粉戏多"不为人许，他一生的艺术活动，对北京、扬州、苏州、四川等地的戏曲发展有一定影响。嘉庆七年于北京演出《背娃入府》后殁于后台，终年五十八岁。

萧遐亭(约1821——1908)　川剧演员。绵竹人。人称萧老长。幼读经史，曾中秀才。

因酷爱川剧，与艺人过从甚密，被一些人视为有辱孔门，遂被革除功名。萧对此嗤之以鼻，毅然“下海”唱戏。由于文化修养较高，所演之戏，均超人一格，尤其擅演红生戏，其中对关公形象的塑造，庄重威严，俨若再世。有“活关公”之誉。《梨园感旧录》评曰：“铜琶高唱一江风，俨镇荆南气概雄，举措矜严谈笑稳，威棱处处肖关公。”并誉称他为“蜀伶之冠”。又由于他常与诗人墨客唱酬，又被人称为“诗伶”、“文状元”。后他被邀至隆昌双凤驿的“三字科社”与号称“戏状元”的名丑岳春、鼓师彭华廷等专致教学。培养了一批名震川剧舞台的演员，如傅三乾，石三龙、蔡三品、李三刚等。光绪末年，因病回家，不久，与世长辞。后人为纪念他，在新津县纯阳观中塑造他扮演“回首望荆州”的关公塑像，长期为人景仰。

刁邛(1824——1903)　又称多登降边。巴塘县竹巴龙乡竹巴龙村人，藏族。十八岁时去拉萨寺庙学经，到拉萨后毅然放弃学经的机会，学了长达六年的拉萨藏戏，于清道光二十八年(1848)年满二十四岁时，回到巴塘，参加了巴塘藏戏演出。他融合吸收拉萨藏戏，对巴塘的“降嘎冉”和“扎西协哇”进行了改革。改革后的巴塘“降嘎冉”和“扎西协哇”具有了巴塘特有的风格，更为巴塘僧俗喜闻乐见。刁邛还是一个闻名于巴塘的丑脚扮演者。主要在传统藏戏《卓娃桑姆》中扮演魔妃哈江堆姆；《诺桑法王》中扮演咒师花巴和巫师航曲哈冉；《顿月顿珠》中扮演大臣卓何等角色。并培养了阿旺洛绒等一批出色的藏戏演员。

岳春(1831——1913)　川剧丑脚演员。字雪吟。原名乐春，字春阳。大邑人。青年时苦读诗书却屡试不第，遂放弃仕途，改攻昆、弋。中年从艺，能刻苦钻研，虚心求教，与川剧艺人共同努力，把江苏的昆曲移植于川剧之中，并使其地方化。

岳春与川剧生脚萧遐亭、净脚罗开堂、鼓师彭华庭等在隆昌双凤驿创立以“能文”、“通经”、“善讽”为教育宗旨的科班“三字科社”，培养了如傅三乾（丑）、蔡三品（小生）、王三凤（旦）、李三刚（须生）、石三龙（靠架生脚）、林三官（丑）、张三官等演员。岳春虽工丑脚，但授徒不限于此，旦张三喜、净刘绍堂皆为门前桃李；被誉为“戏圣”的康子林，也曾投其门下。唯张三官、唐焕林、彭金桂、傅三乾、蒋润堂等，得其丑脚真传，都成为川剧丑脚一代宗师。

岳春擅长表演功夫戏，如《坠马》、《晏婴说楚》、《武大捉奸》等，所创高难度表演技巧流传至今，争承不衰。岳春之前，川剧丑脚表演程式，技法简单、粗糙。各种类型角色的表演多是缩颈哈腰、摇头扭膀、挤眉弄眼、屈膝弯腰、一晃一颠，开脸也无多大区别。岳春将小丑与小生的程式技法溶为一体，经过反复实践，获得成功，川剧界争相仿效，蔚为风气，为“三小(小生、小旦、小丑)同工不同法”的川剧丑脚表演艺术，奠定了基础。他戏路宽广，褶子丑、袍带丑和彩旦样样皆长，如《渔父辞剑》的老渔翁，《活捉三郎》的张文远，《赠绨袍》的须贾，《做文章》的徐子元，《秋江》的艄翁，《御河桥》的宣母等，演来均有特色。他功底深厚，年七十尚能演《坠马》，八十岁犹演《做文章》。八十二岁时殁于大邑。乡人深为痛惜，于他墓前竖立刻有生前常演剧目画面的“花碑”，以为纪念。

黄吉安(1836——1924)　名云瑞,晚年号余僧,川剧作家。生于安徽寿春,后迁居湖北江夏,又随父落籍成都(一说眉山思蒙)。其父黄献璞,以武举从军,死后授昭武都尉。母刘氏,弟兄三人,吉安居长。清道光十六年(1836)黄吉安曾考童生,名列第三,但两考秀才均落榜。后因家境贫困辍学。十八岁即入军营帮办文案,三十岁到县衙作幕。六十岁在璧山县当师爷时,不愿与上司在粮赋征收中共同作弊而触怒上司,被解聘辞退,举家迁居成都。于西城羊市巷老宅定居。六十四岁开始戏剧创作,首次试笔为川剧《女探母》,后应邀加入戏曲改良公会,进入创作活动的旺盛时期。



由于他一生经历了鸦片战争、太平天国战争、甲午战争、八国联军侵略、戊戌变法,保路运动、护国战争、"五四"运动等一系列重大历史事件,对其创作具有深远影响,着意针砭时弊,不作无病呻吟,如反对缠脚的《凌云步》、提倡戒烟的《断双枪》、影射讥讽袁世凯称帝的《江亭战》都属此类作品。他的剧作,历史题材占绝大多数,他大量选用反抗外族侵略、歌颂民族气节的事件和反抗暴政、惩贪锄奸的历史故事和民间传说进行创作,如《柴市节》、《桴鼓战》、《百宝箱》等,以古为鉴,借古喻今。他取材于历史而不泥于史。常对若干情节进行裁剪、加工、集中、渲染。如他在《江油关》一剧中,原《三国志》、《三国演义》中的马邈均未被杀,而在他笔下,马邈却被斩首示众,以为降者诫。他曾说:"他们(指《三国志》、《三国演义》作者)不杀他,我要杀他,不然何以辨忠奸,判曲直。"致使这出戏深受观众的喜爱。

他创作的剧目语言丰富,唱词精炼,善于运用诗、白、引子来概括人物性格。并酷喜搜集群众口语和方言谚语,每有所得,便记录下来并运用到剧作中去。作品讲究音律,用韵别致,常一剧一韵到底,更长于用典故来丰富词意的内容。

他一生的作品,计有剧本八十四个,扬琴唱本二十余个,时称"黄本"。相传,时人对其作品不轻易增减一字。另有记事、抒怀诗三卷。作品多为手抄本,常被收藏者视为珍品,不轻示人。其代表作有川剧本《柴市节》、《三尽忠》、《朱仙镇》、《邺水投巫》、《九里山》、《桴鼓战》、《忠烈图》、《熊湘阁》、《文昭关》、《浣纱》、《渡芦》、《属镂剑》、《绵竹关》、《审吉平》、《青囊恨》、《闹齐廷》、《春陵台》、《缇萦救父》、《鞭督邮》、《江油关》、《金牌诏》,曲艺作品《楚道还姬》、《黑虎缘》等。其中《百宝箱》被改编为《杜十娘》,并拍摄成舞台艺术片。1960年四川省戏曲研究所从其代表作中选出十八出剧目,辑成《黄吉安剧本选》(上下集),由四川人民出版社出版。

他晚年贫居,暮景萧条,八十八岁病殁于成都。

黄金凤(1850——1909)　川剧演员。本名少泉,人称"黄妈",自号"青台金凤"。中江县人,初寓成都西昌书馆。工旦。嗓音宏亮,唱腔新奇,讲白幽默,表情灵活,擅长花旦、青衣戏,能演《金钗钿》、《檄文诏》、《丑洞房》等剧中性格迥异的角色,有

“文行泰斗”、“成都第一名旦”之誉。与生脚周明超合演《龙凤剑》，饰妲己一角，身段婀娜多姿，尤善跷功。演至被比干推倒在地时，跷鞋顺势抛至台顶天花板触顶落下，能够准确地挂在台边木狮的耳朵上，为成都一绝。至民国初年，刘师亮作《成都竹枝词》仍称“钟晓帆书入世评，刘安全相使人惊，青衣花旦黄金凤，三绝而今尚有名”。《梨园感旧录》评其“一笑一颦，得之者皆可成为绝技”，并为之题咏：“九尾通灵卧紫霞，西昌掌教自成家，无端颦笑镕群豸，一例心香奉姹妈”。

约自清光绪二十年（1894）至三十二年，自办宾乐班，晚年多唱《孝琵琶》、《打雁回窑》、《春秋配》等剧中的青衣、摇旦。去世前一年，病不能语。一生门徒甚众，罗群豸、杨素兰、双兰、林金桂、刘芷美、幺师弟、黄群芝（绰号新媳妇）和王花石、刘花生等都是他的高足。

蒋润堂(1854——1918)　　人称“八娃子”,川剧演员。祖籍河南省,随父经商至成都。后其父所营“海丰包席馆”破产。家中经济状况日渐拮据,遂自谋生计、投身艺海。拜岳春为师,主工丑脚。刻苦锻炼基本功,至筋骨疼痛仍坚持不止。初搭长乐班,以功夫独特而在成都、川西坝一带享有声誉。岳春退隐后,又向丑脚器皿(曾相如)参师,使技艺更臻完善。辛亥革命后加入三庆会,为该会早期主要丑脚演员。他能翻筋斗,并练有武术内功,能吞服十余碗水后用内功当场将水逼出。他虽然嗓音沙涩,长相较丑,但很会演戏,其演出富有幽默感,注重刻画人物内心世界。表演机趣横生,雅而不俗。其代表剧目有《投笔从戎》、《裁缝偷布》、《请长年》、《竹林堂》、《算命》、《贼打鬼》、《出天行》、《画梅花》、《飞龙寺》、《意中缘》。晚年因身体发胖不能演出而退出舞台,以行医为生。民国七年(1918)五月,因其子不孝,深感绝望而自缢身亡。

胡鸿勋(1856——1929)　　字淦,号安澜,笔名壁经堂。生于新津县金华乡宝峰村。幼时曾读私塾,后因家贫辍学。青年时务农,农闲时就读于徐怀古门下。清光绪二十五年(1899)中秀才,同年赴省,代人捉刀考中举人,获酬银千两,遂使家道小康。后至成都尊经书院深造,曾与吴虞等人交厚,毕业后受聘为湖北王道台西席,兼任旅鄂学堂监学及国学教师。宣统元年(1909)离鄂返川,寓居成都。民国元年至五年(1912——1916),先后在省立中学、省立师范执教。授课之余,积极从事戏曲研究,曾参与创办群仙茶园、悦来茶园、锦新舞台等戏曲演出场所。常撰写戏剧评论和演员评介诗文发表于《国民公报》、《娱闲录》等报刊。民国六年任四川省政府文献处长、《四川丛书》编辑处处长,民国十年任成都戏曲改良进化社社长,并主编《蜀伶杂志》,民国十二年在四川公立国学院任教,后辞职在寓所开办壁经堂专修科。胡淦酷爱戏曲,在其著作《壁经堂外集》中,涉及戏曲演员的文序,占全书篇幅将近一半,其中《戏赠伶界女状元银双处序》、《戏赠王如玉一出夺锦标序》、《戏册粉菊花管领群仙园文》等文章在社会上影响较大。此外,他还进行戏曲创作,相传改编本《梅龙镇》、《出北塞》,新编《林通卖字》等剧目皆出自其手笔。民国十八年终老于新津,享年七十

三岁。

黄炳南(1857——1919)　川剧生脚演员。本名金柱,绰号“皇帝”。原籍简阳,后定居自流井。少年时代拜著名生脚韩青山为师,后又师承萧遐亭,工生脚。光绪二十年(1894),与萧遐亭等组织文华班,在资阳、内江、泸州一带演出。黄炳南擅演文武生脚戏,其中尤以红生戏见长。主要演出剧目有《镇东南》、《反五关》、《龙凤剑》、《赐马斩坡》、《临江宴》等。由于他长期演出红生戏,能用青龙偃月刀耍出不同的刀花子,因而名噪川南,在自流井、泸州一带,他素有“活关羽”的美称。生脚张明德、张德成受黄的指导,得益非浅,尤以张明德继承了黄炳南的红生戏,亦驰名“资阳河”。

杨吉廷(1858——1918)　川剧鼓师、编剧。生于邛崃县。少年时曾入私塾就读。青年时在县衙作刑房管案之职。兄名喜廷,善打鼓。在其兄的影响下,他也爱好玩友,常去茶馆听戏、座唱。并向其兄学习打鼓。曾拜向崇山为师,其后潜心学习和研究司鼓技艺及川剧音乐规律。数年后技艺大成,不仅在司鼓技艺上有了很大提高,同时对川剧五种声腔的研究已窥堂奥。他司鼓时手风好,“鼓眼”准确,姿式优美,领腔嗓音明亮,起腔准、收腔稳。每当一些演员在舞台上演唱“跑调”时,他能在原调中领腔一声“镇调”,因而深得演员喜爱,观众欢迎,被推为川西坝川剧鼓师中“五虎上将”首席。早年曾辗转于广和班、宴乐班、翠华班、长乐班、彩华班等班社。民国三年(1914)加入三庆会,并为首席鼓师。

他擅长演奏高腔戏,并对高腔曲牌性能研究颇深。赵尧生创作的《情探》、黄吉安创作的《邺水投巫》,都曾请他作音乐设计。由于剧中唱词深奥而典雅,但不尽符川剧高腔曲牌音律格式,他便重创新曲,采用“移宫犯商、犯腔合律”之法,对部分曲牌进行改造。其中〔月儿高〕、〔山坡羊〕等曲牌的创新格式,延续至今。

他不但擅长司鼓,且能编剧。相传,《春芜记》、《龙门山》、《出棠邑》、《八阵图》等剧目皆出其手笔;《孝琵琶》、《意中缘》、《风筝误》等剧目,也经他整理、改编后而推向舞台。由于他能编善写,有较高的文化水平,同行称他为“杨监生”。

民国七年病逝于成都,终年六十岁。传人有王瑞成等。

彭华廷(1866——1943)　川剧鼓师。简阳县施家坝人,三字科社科生,科名三廷,排行老三,又称彭三三。师承岳春。先学娃娃生、武生,因身躯矮小,改学鼓师。其天资聪慧,尊师勤学,十多岁即能打戏,对高腔曲牌、昆曲曲牌与高腔、唢呐的套腔锣鼓深有研究。平生辗转阳县(今简阳)、内江、自流井搭班,常受自流井文娱班、富春班之聘,为神会戏、祝寿戏司鼓,极受同行推崇。他伴奏的特点是,要求锣鼓曲牌衔接时不露痕迹,讲求锣鼓的韵味。他对演员的一招一式都能了如指掌,司鼓丝丝入扣,使演员的大小动作均在锣鼓节奏之中。他继承师传,对川剧高腔曲牌的结构、组合、使用上提出了“飞、钻、重、犯、提、顿、南、北”八字诀;在曲牌词格上强调区分倒七字、顺七字、一赚二赚、一煞二煞、尾声、合同等之句数、字数的规格,扫尾字数不同,其所配锣鼓也各异;在高腔腔调上主张不拘古法,应按

人物性格在原有曲调上有所革新，曾与唐金莲合作，对传统唱腔、曲牌有所创新；又曾向张德成、刘汉章等传授四声五音和帮、唱诀窍等等。被誉为“资阳河”流派的“鼓师之王”，驰名全川。七十七岁时病逝于重庆。传人有刘汉章、李世仁、周德明、李青云、钟廷魁等。向他参师的还有喻绍武；张德成、何海泉、聂丽君、张新伟、华德龙等演员，也受过他的教益。

傅三乾(1866——1950)　川剧丑脚演员、教师。原名兴文，隆昌县人。十三岁入戏班学唱小生，十六岁入大名班附设的三字科社，宗岳春习丑，更名傅三乾。在三字科社，他学习刻苦认真，善于溶汇贯通，他在岳春所传“三小同工不同法”的基础上，进一步将生脚、花脸的程式技法与丑脚的程式技法相溶合，用以扮演《献地理》的张松、《赠袍、跪门》的须贾、《议剑、献剑》的曹操等类人物，逐步完善了川剧褶子丑、袍带丑、襟襟丑等一整套表演程式和技法。他的拿手好戏很多，各类丑脚、各类声腔都有佳作。如《醉隶》、《坠马》、《献地理》、《赠袍、跪门》、《三伐宋》、《神龙涧》、《结草报》、《大佛寺》、《活捉三郎》、《胡琏闹钗》、《武大拿奸》、《顺天时》，创造了许多不同身份、地位、教养、性格的生动形象。他功夫深厚，双尖子能踢正、偏、后(脚跟碰后脑门)，能不用手起朝天镫式口。在《议剑》中，曹操下场，左手执剑斜背于身后，用脚尖从右肩上蹬着剑柄使剑出鞘，演《顺天时》的土行孙，须一个多小时，戏中要用把子、丢抢背，一个骗马打到椅子上去，始终保持矮子身形，手脚不长，臀部不翘。民国八年(1919)，在重庆创办裕民科社，他是创办人和主要教师之一。他运用三字科社的成功经验，造就了大批人才。丑脚有周裕祥、刘裕能等，生脚有李裕正、杨裕文、廖裕彦、谭裕贵、秦裕仁、骆裕德等，旦脚有胡裕华、刘裕姣、戴裕梅等。除裕民科社外，其弟子还有蔡树堂、杨子澄、周瑞卿、石舫云、刘成基、李文杰、曹善人、傅幼林、胡漱芳(即胡蝶)等。民国三十四年，中华全国抗敌协会为救济贫病剧人，发行“剧人之友”纪念章，组织了《春寒》、《重庆屋檐下》等话剧和川剧、昆曲、京剧、杂耍的联合演出。剧协理事阳翰笙、夏衍委托郑沙梅邀请傅三乾参加。他以七十九岁高龄演出《坠马》仍一丝不苟，坚持过去的演出规格，运用飞跌子、反骗马，通过繁重的做、唱，把一个狂放、诙谐、春风得意的青年书生的体态神情，刻画得淋漓尽致。1950年2月26日傅三乾逝世后，西南军政委员会司令员刘伯承赠送挽联，称他为“傅老令公”。

赵熙(1867——1948)　字尧生，号香宋，荣县人，诗人，画家、川剧作家。少时家贫，靠其兄赵亮当佣人相助求学。清光绪十八年(1892)中进士，曾先后担任翰林院编修，国史馆纂修，江西道监察御史，重庆东川书院山长等职。赵熙秉性刚毅，疾恶如仇。曾先后弹劾过首席军机大臣奕劻、四川总督赵尔丰、邮传大臣盛宣怀等人。赵熙还倾向维新，赞同改革。辛亥革命后，返归故里，立誓书画自娱，不同官场来往。他精通诗词书画，被人誉为“四川第二个苏东坡”。他一生极爱川剧，常邀川剧演员、鼓师来家品茗饮酒，切磋技艺。光绪三十二年，他应亲友之邀，在贡井南华宫看戏，其中有“资阳河”名小生张海云、名旦张绍玉演出的《活捉王魁》。该剧原为宋代民间传说，经明人王玉峰改编《焚香记》，入川后名为《红

鸾配》。王原著中的王魁并不是负义之人，而是一个善良的正人君子，而屈死的桂英却是一个凶相毕露、不讲情义的女人。赵熙认为演出歪曲了敫桂英的形象，毅然提笔修改，取名《情探》。剧本中充分暴露了王魁见异思迁、忘恩负义的丑恶嘴脸。桂英是一个温柔敦厚的多情女子。她虽被王魁抛弃，冤屈而死，但仍充满温情，寄希望于王魁回心转意。前去以情相探，只是在王魁一意孤行并意欲谋杀的情形下，才忍无可忍地活捉王魁。《情探》演出后，得到了社会的好评。并被四川劝业道周孝怀主持的戏曲改良公会将此剧以"四川总督部堂核准改良川剧《活捉王魁》名义推向全川。除《情探》外，赵熙还改编了传统川剧《渔父辞剑》，传唱至今。

蔡月秋(1868——1931)　人称蔡六六(一说蔡罗罗)。川剧演员。生于大邑县，少年时即入明珠班学艺，拜师彭长子，后又参师韩长春，工青衣旦兼及闺门旦。学戏勤奋刻苦，有扎实的基本功。清末，明珠班到成都演出，他以《刁窗投江》、《打神告庙》二剧唱做俱佳而在戏迷中享有盛誉，嗣后脱离明珠班，加入永遇乐班，一直为该班当家旦脚之一。他嗓音宽厚明亮，圆润悦耳，音质好、音色美，演唱五种声腔均为适宜，尤善高腔。唱腔工稳，善于以腔传情，以情感人，表演细腻，注重刻画人物的内心世界，善用眼神做戏，能将人物的喜怒哀乐凝于一点而准确地表达出来。他记忆力强，所会"本头戏"特别多。其水发功为他人所不能企及。《梨园感旧录》评其演技艺"有风貌、唱做细腻"，"不在黄金凤之下"。其代表剧目有：《铁弓缘》、《琵琶记》、《刁窗投江》、《打神告庙》、《活捉王魁》。六十三岁病殁于华阳中心场。

陈彦衡(1868——1933)　京剧乐师。名鉴，字新铨，宜宾人。科第世家，久居北京。因排行十二，人尊称"十二爷"。幼即聪慧，饱读诗书。成年后，诗、文、书、画、金石、音律无所不工。少年即爱听戏，擅拉京剧胡琴。曾拜名琴师梅雨田(梅兰芳伯父)为师，后又在山东、北京向名家金子绳、锡子刚等学七弦琴、唢呐、昆笛、洞箫，从中吸取养料；加之他几十年如一日地刻苦练琴，操琴技艺大大提高。四十岁时，毅然弃绝官场，参加一些戏曲演出，献技于京、津、沪、汉和济南等地。他为人伴奏，配合默契，把腔换气十分讲究，且不喧宾夺主。操京胡声音清越，字字圆润，腕劲和指法刚柔相济，无弓不满，节奏协调，琴音旋律优美；被人赞誉为"临水笛韵"、"悠扬醇美"。有"胡琴圣手"之誉。他与谭鑫培、梅兰芳交情笃厚。谭在设计唱腔时，常吸取他的意见，如《南阳关》中"麻叔谋使长枪"一句的唱腔处理，就因他的建议博得彩声。他从不因循守旧，喜创新腔，梅兰芳常向他求教，对梅创建流派颇有助益。其他许多著名京剧演员，也曾得力于他的指点。如余叔岩倒嗓后，他采取循序渐进的吊嗓方法，使其嗓音逐渐恢复。言菊明在胜利公司灌制的唱片，都由他操琴，其中《取帅印》、《法场换子》、《法门寺》等剧，是他亲自创腔。他不仅艺事精湛，而且更重德行。"九·一八"事变后，妻女相继去世，生活十分艰难。这时，"满洲国"大臣张仁乐，派人专程持信邀他前往东北，许以高官厚禄。他拒绝邀请，南下上海教学，兼主编《戏剧月刊》"戏曲丛谈"专

栏。一生多所著述。民国元年(1912)出版《说谭》,除附有剧目《武家坡》、《天雷报》外,并对表演上的哭与笑,唱法上的用气和在各种板头上容易产生的弊病作了分析。民国六年出版《戏选》,所收附谱《失、空、斩》、《碰碑》、《打棍出箱》,首创用工尺为京剧谱腔的先例。民国二十年出版《燕台菊萃》,剧目为《探母回令》,集中记录了谭鑫培、陈德霖、王瑶卿演出的唱腔。"一二·八"事件后,应乡梓之请,于民国二十一年秋返四川,先住重庆,后去成都,交友授徒,直至病故。

雷泽洪(1869——1942)　川剧演员。出生于成都毛家拐。少年时曾读私塾,不久,因家庭经济拮据而辍学。光绪初年入太洪班习艺,拜文武小生李甲生为师,工旦脚。在李甲生的悉心培养下,其唱、念、做、打等各方面都扎下了深厚的功底。成为太洪班当家小旦。清末,他曾一度被戏曲爱好者们评为"菊榜状元"。辛亥革命后,加入三庆会。他扮相俊美,体态丰满。表演认真细致,基本功功底深厚,擅长演唱丝弦戏,吐字十分清晰,行腔独辟蹊径,与众不同,愚叟曾在《诸伶小传》中评介他"蜀腔丝弦,独占优胜"。其代表剧目有:《凤仪亭》、《春秋配》、《锦香亭》、《女探母》、《五花榛》、《三娘教子》、《昭君和番》。晚年主要从事培养川剧艺术接班人工作,其早期门徒有小洪官、洪卿、洪仙、洪彦、洪蕊,后期门徒有洪珠等。他授徒十分认真,即使年近古稀,一招一式也亲身示范。在教学中既教艺,又教为人之道。民国三十一年(1942)十一月九日因病殁于成都,终年七十三岁。

康子林(1870——1930)　一名芷林、紫麟。原名学清,浑名"二蛮"。邛崃县人。川剧演员,工文武小生、须生。八岁入庆华班学艺,十二岁登台,十七岁时已名噪一时,曾拜旦脚彭元子为师,后奉行"转益多师是我师"的主张,相继受业于旦脚黄金凤,小生傅莱生、何心田,丑脚岳春,须生萧遐亭等人。先后为明珠、翠华、长乐、燕乐、宾乐等各班台柱。民国元年(1912)与杨素兰、唐广体、唐德彝等人在成都共同组建三庆会剧社,初为副社长,并与诸人一道为三庆会制定"三德"(戏德、口德、品德)教育,坚持纯洁舞台;成立研精社,研究川剧艺术;创立升平堂科班,致力于培养川剧事业接班人。



他一生致力创办三庆会,常拒绝高薪邀聘,甘与会内同人共度危艰。对人谦和恭谨,从不疾言厉色,作风俭朴,律已甚严,奖掖后学,热心公益,曾与杨素兰一道,废除旧戏班中的"包银"制度,而在三庆会内建立分成制度;与萧楷成一道打破主要演员不演配角的陈规陋习。清光绪二十八年(1902)周孝怀考核伶工时,他以品艺双优而名列第一,获大银质奖章。钻研精神特强,每日戏完,必与人探讨当日演出得失,唱戏之余喜读书,唱扬琴。懂医道,精绘画,对明清古画颇有鉴别力。一生与贾培之、萧楷成、天籁等人交厚。川剧界尊称为"康圣人"、"戏圣"。

他嗓音清脆,吐字清楚,行腔委婉,韵味隽永,演戏特别讲究情理,以刻画人物性格见

长，在《评雪辨踪》中饰演吕蒙正，着重刻画其冷、窘、酸的形态，有"活蒙正"之誉；擅长翎子功、飞冠、甩发等特技，演《八阵图》中之陆逊用之，最负盛名。曾将自己的舞台经验总结成多种艺诀，对后继影响颇大。代表剧目有《三变化身》、《情探》、《三难新郎》、《醉战雍州》、《琵琶记》、《彩楼记》、《刀笔误》、《离燕哀》、《情天侠》、《评雪辨踪》、《断桥》、《酒楼晒衣》、《八阵图》、《铁龙山》、《夺棍打瓜》、《太平仓》、《翠屏山》、《杀狗惊妻》等。一生中得意高足为周慕莲、唐荫甫、傅幼林、陈鸿钧等。

民国十九年在重庆因演《八阵图》劳累过度病逝，时人挽曰："功盖三庆会，名成《八阵图》"。终年六十岁。

王治安(1870——1949)　出生于眉山县太和镇。小名王四娃。擅演小生、须生，能编剧。十二岁入玉泰班，拜鼓师萧南山为师，学习打击乐，后萧见其嗓音颇佳，遂命其改唱小生。初登台于乐山，以唱做俱佳而成名。清光绪中叶至成都献艺，后足迹遍及全川。辛亥革命后倾向民主、主张变革，曾带头演出《宣统逊位》、《祭邹容》、《杀端方》、《刺恩铭》、《斩亭冤》、《武昌光复》等时装戏。民国二年(1913)，发起组织川剧"教育会"，力图改革旧戏班的组织制度和改良旧戏剧目内容及其落后的表演程式，但由于措施不力、内讧严重而以失败告终。

他文化不高，但通过刻苦自学，进行戏剧创作。对旧戏曲中的淫词浮调，每每给以删改砍削，并增补适当词语，以使剧情连接贯通，故褒之者称他为"土翰林"，嫉之者则贬他为"干黄鳝"。在长期从事舞台实践的基础上，创作、改编、整理出了许多优秀的川剧剧本，计有：《杀端方》、《东窗》、《杀赵尔丰》、《剿东乡》、《半升米》、《花月亭》、《三节配》、《十卉村》、《春秋配》(下)、《双花楼》、《三返魂》、《孝女坊》、《御河桥》等数十出。

晚年因容衰色老，改唱须生。其代表剧目有：《二堂释放》、《别宫出征》、《武家坡》、《大登殿》、《坐府金殿》。

蒲松年(1871——1952)　生于双流陈家场，小名祥祥。七岁开始随姐夫翟端公学唱娃娃生。十二岁在新津纯阳观拜岳春为师，被宗祠抓回关押中偷跑，遂被逐。流落外地，遇资中陈裁缝收留。并许以女配。十四岁时随脚夫到云南昭通，因会川戏，当地四川同乡会收留在玩友蜀音社，由王师爷教习打鼓和灯调小戏。清光绪十五年(1889)蜀音社建茶园成为专业戏班。寄寓昭通的蒲祥即正式作演员兼打鼓。光绪十八年，为寻岳春师傅，辗转川南各地搭班唱戏。光绪二十年返资中与陈女结婚，并在邛崃找到了岳春。从此跟师勤奋学艺，继承了岳门衣钵，成为川剧资阳河派又一代宗师，人称"蒲大王"。光绪二十八年应聘到隆昌臣字科班任教。宣统三年(1911)因被官军拉充夫役，结伙打死看守兵逃跑，再次去云南昭通搭班。民国二年(1913)，应邀到成都参加三庆会。次年，赴贵州组建三



庆支会，流动于云贵两省演出，以昆腔戏和灯调戏著称。民国五年，松年四十五岁时在昭通和苗族姑娘王素贞结婚，两年后，生子信。民国十三年，偕妻携子回资中定居，往来于自流井、内江、叙府、泸县之间搭班唱戏。民国十九年应邀去重庆群仙茶园，大演“古今联台”（即半台传统古装戏，半台时装新戏）轰动山城。后又到成都在西蜀大舞台和成都戏院演出。在渝蓉两地，并先后为“又新”、“新又新”培训科生，民国三十二年，松年率同王素贞、门徒霓裳影（黄建宗）、养孙蒲家庆至内江，相继在金泰班、玉华班培训了大批中青年演员。民国三十五年，金泰、玉华两班皆并入华胜大戏院，即今内江市川剧团。1951年他被选为内江川剧团团委会主任，内江市剧协主席，应邀出席西南区第一次戏曲工作会议。1952年元月逝世于内江，享年八十一岁。

尹仲锡(1874——1943)　川剧作家。名昌龄，号约堪。华阳县人。幼读诗书，曾中进士。光绪三十四年(1908)出任陕西省西安县知县，后擢升西安府知府。尹为官清廉、勤政，时有“干吏”之称。辛亥革命后归蜀，出任成都慈惠堂总理，致力于社会慈善事业。他十分喜爱川剧，曾数易其稿，写出一部长达二十八出的川剧悲剧《离燕哀》，无偿地交三庆会排演。该剧文学性高，卢前曾在《明清戏曲史》一书中将其与《情探》相提并论，蕴藉主人曾评价该剧“一曲离鸾犹惨绝，含情未诉声先咽。奇冤百结恨难伸，红巾揾遍啼鹃血”。他常与艺人交往，为演员修改剧词，除《离燕哀》外，其作品尚有《龙舟会》、新《铁冠图》，改编本《意中缘》等。民国三十二年(1943)尹仲锡病殁于成都，成都人民为他举行公祭，并在少城塑铜像，以志纪念。

唐金莲(1876——1925)　川剧演员，本名少先，外号“唐爸”。富顺县黄桶灏人。年轻时在县城后街杂货店帮工，原是“玩友”，约二十岁时名旦谢海潮亲收为徒。谢办臣字科班，唐曾教习唱腔。他的嗓子素质好，经长期坚持训练，讲、唱吐字都很清楚。他熟知高腔、昆曲曲牌的结构和使用范围，能拉善吹，且会司鼓。对咬字行腔、板式变化深有研究。他唱昆曲，不论整曲、散曲，板眼准妥，字正腔圆，严谨有度；无论昆曲、高腔的腔调、板式或套腔的音乐锣鼓，他都烂熟于胸，使唱腔有高度的艺术表现力。他常在“资阳河”一带搭凤仪、富春、裕华等班，又常参演阳县（今资阳）城隍会戏。擅演《中三元》、《红袍记》、《汉贞烈》、《骂坡回窑》、《三节配》、《巧娘配》、《思凡下山》、《坐府金殿》、《张明下书》、《庆云宫》、《永巷宫》等。在“资阳河”名列名旦刘三凤、罗桂元之前，成为此派极盛时期之名旦而开派成家，被誉为“唐派”，与“上坝”的“浣（浣花仙）派”齐名。川剧旦脚阳友鹤曾受其教益，行腔常带“唐派”韵味。唐成名后，曾自办大顺班。常在资中、资阳、内江、隆昌、富顺、自贡一带演出。

魏辅周(1876——1954)　川剧乐师，出生于四川阳县（今简阳）。道士出自。十八岁开始学习川剧音乐之吹工。曾在雁江大名班当“吹哥”。后常随每年赴阳县城隍会戏的戏班变换主东，历任资阳河各大戏班鼓师、掌教师。

民初，改事教学，在内江白马镇海棠寺聚徒传艺。后复去嘉定、叙府、泸县、万县各地传艺。毕生授徒甚多，人称“戏中教授”。曾于民国十四年(1925)和抗战时期，两次去长江三

峡一带从事艺术活动。资阳河的《目连》和“大贺戏”，如《玉祖寿》、《王母寿》、《观音寿》、《五福寿》、《天官寿》、《湘子寿》以及〔昆排鼓〕如《逼霸》、《和番》、《喜庆元宵》等音乐场面的操作，皆出自魏氏门下，著述有《川剧唢呐曲牌》一书。

杨素兰(1877——1926)　字清泉。男，川剧旦脚演员，“三庆会”发起人之一。出生于遂宁梓潼一户小商人家。幼时喜欢歌舞，凡有戏班演出，必背着家人前去观看。后因父母双亡，无人抚养，被人卖与某乡班学戏，取艺名海棠。清光绪十九年(1893)杨离开乡班来到成都，经人引荐，拜名旦黄金凤为师，更名素兰。自此，杨在名师指导下，刻苦学习，认真领悟，艺术有了显著长进。光绪二十八年杨素兰集资创建了宴乐班，由于他为人慷慨、待人宽厚，戏班中汇集了萧楷成等不少名角，致使这个以唱高腔为主的戏班，名声大震。

杨本人表演技艺高超，除主工青衣、正旦外，还兼演其他旦行。他的表演细腻，唱腔清脆，极富感情。尤其是扮演中年妇女，仪态端庄，声形俱佳。其拿手好戏有《郗氏醋》、《三击掌》、《杀狗惊妻》、《武家坡》、《长生殿》、《金钗钿》、《风筝误》、《离燕哀》等。

杨素兰不但技艺高超，艺德好，且锐意戏曲改革。辛亥革命后，他和唐子林、唐广体等发起，筹建了三庆会，并被推荐为首任会长。三庆会的建立，将昆、高、胡、弹、灯五腔溶为一体，对川剧艺术的改革与发展，作出了巨大贡献。他还邀集了汉剧演员到成都交流演出，推动了川剧胡琴腔的改革与发展。杨素兰一向重义轻财，富有爱国热情，为支持辛亥秋四川保路运动，愿将一生积蓄的六十亩田产，全部献给“保路同志会”。民国十五年(1926)病死成都，时年四十九岁。

巴·纳卡(1877——约1930)　藏族喇嘛。出生于贫苦的手工业者家庭。祖辈主要以制作土陶器为生，他三岁后，被认定为巴塘前世纳卡喇嘛的转世灵童，成为巴塘所有僧俗的政教首领。民国九年(1920)，巴塘县城内发生了“巴塘事变”(民九之役)，使得蓬勃发展的巴塘“藏戏”处于无人主持和管理的瘫痪状态，在这种情况下，纳卡于民国十年在他年满四十四岁时，将巴塘“降嘎冉”剧团重新扶持起来，并亲自参与主持和管理工作。自他主持管理“降嘎冉”以来，制度严密，奖惩分明，每次“降嘎冉”排练或演出藏戏时，都要亲自督促检查，对那些演出成功或演技独特的演员，有时亲自迎送，并赏赐银元、衣料，表示鼓励，对那些在演出中出错或功夫未到家的演员也要追问原因，并给予适当的惩罚，致使“降嘎冉”纪律严明，演出者不敢有丝毫马虎。每当“降嘎冉”缺少活动经费期，就以他在民众中的威望，举行灌顶仪式，然后将收入钱财全部用于藏戏排练与演出，或从自己的库存中动用大量的绢匹，为“降嘎冉”制作新服装。在他的大力支持下，使巴塘“藏戏”由衰落逐步走向兴旺，流传至今。

唐广体(1877——1936)　绵阳人，川剧丑脚演员，原名唐安礼，族弟中排行第八，故人称唐老八，绰号胖官。因身体肥胖，改名广体。幼时拜须生宋玉珊为师，工小生，后改习丑脚。在成都参加“长乐班”演出，以诙谐、幽默深得观众好评。其善演的剧目有《情天侠》、《柴市节》、《请医》、《风筝误》、《衣带诏》(饰净)、《店房责任》(饰正生)，其中尤以《意中缘》

中饰淫僧、侠客、优人、恶少四个不同身份和性格的人物，和在《江油关》剧中饰演马邈，用女腔演唱，揭露人物的变态心理，堪称一绝。

唐广体不但善长丑脚表演艺术，且着意戏曲改革。辛亥革命后与杨素兰、康子林、萧楷成等人发起筹组一个艺人自己的演出团体，以促进川剧艺术的发展。经他与杨素兰、康子林等艺人充分商讨后，集结了长乐、怡乐、翠华、彩华、桂春、太洪、舒颐等班三百多艺人，组成了“三庆会”。唐任经理兼外场管事。三庆会的建立，促进川剧昆、高、胡、弹、灯五腔共和，为川剧事业的发展作出了重大贡献。民国十九年(1930)，在重庆演出时因会长康子林身亡，“三庆会”面临解体，在这关键时刻，唐广体与萧楷成等共度危难，巩固了“三庆会”。不料他身染重病，于民国二十五年四月十二日在重庆病逝。享年五十九岁。

广体自二十年代起，开始传授川剧表演技艺，得其正传者有旦脚张惠霞、李惠仙、王学君，丑脚周企何等。

浣花仙(1878——1925)　　川剧演员，男，本名李少闻，又名元春。祖籍陕西，生长于成都。其父以开典当铺为业。幼时曾读私塾，闲暇喜听川剧清唱，光绪末年，拜同庆班胡琴戏圣手罗元清为师，工旦行。后搭九成班(灯影戏班)座唱“玩友”颇有名声。民国三年(1914)，胡慎斋等力图革新川剧，筹组以票友为主的川剧进化社，少闻改艺名为浣花仙，同贾培之、张克成等一齐加入永遇乐班，民国四年起转入三庆会。浣花仙不仅能唱扬琴和秦腔，能拉(琴)还能“翻几把‘椅子’(能操多种乐器)”，且戏路子宽：不仅主工青衣旦，有时也演花旦、摇旦。其拿手戏有《龙女牧羊》、《乔子口》、《三祭江》、《别姬》、《江油关》、《前后帐会》、《三尽忠》、《绛霄楼》、《南华堂》等。由于浣花仙一生精研胡琴、弹戏，唱腔独具一格，自成一派，有“浣派”之称。中年以后，看破红尘，潜心讲学，并到峨嵋山九老洞修炼。民国十四年因病死于邛崃。川剧界“浣派”传人甚多，旦脚白玉琼即其弟子之一。

萧楷成(1878——1950)　　川剧演员，崇庆县人。又名楷臣，原名金华，单名模，绰号“玉娃子”。工文武小生兼老生和丑脚，并能司鼓。出生于梨园世家，父伏山、兄金臣均为川剧名净。十一岁登台唱娃娃生。曾拜鼓师秦仙凡为师，学习打击乐，后得丑脚刘育三指点，改唱小生，声誉渐隆。常与萧金臣同台演出，时人赞为“萧氏二杰”。为长乐、宴乐、瑞乐、天全、玉泉、翠华等班社主要演员。民国元年(1912)与杨素兰、康子林、唐广体、唐德彝等人同组三庆会，萧任该会所附科班升平堂堂长，主持培训学员。演员唐荫甫、玉飞琼、晋明权、游泽鹄、周慕莲等人皆曾受教于此。康子林任三庆会社长时他任副社长，康子林死后他任社长，民国三十五年因病瘫痪卸任。他一生钦佩康子林，二人时常切磋艺术，相互合作，改变了旧川戏班中名角不演配角的陋习。康子林死后，他继续团结三庆会群众，常资助生活困难的演职员工。保持并发扬了三庆会舞台作风严肃，表演艺术纯洁的优良传统。



在鼓师喻少武配合下，改良川剧打击乐，将音量过大的锣、钹改小音量，并为乐队配备三弦、琵琶等乐器，使川剧伴奏音乐又添新声；曾借鉴京剧服饰改良川剧服饰，借鉴话剧手法排戏，将川剧“对戏”发展至“彩排”，使戏曲排练过程日趋完善。他坚持提高三庆会艺人的文化艺术修养，常由他司鼓指挥三庆会中艺人按行当合唱、轮唱一出戏，使大家互相观摩学习，常组织升平堂学生听评书，以借鉴姊妹艺术之长，提高艺术表现能力。

萧楷成基本功扎实深厚，腰、腿功和水发、褶子功尤佳。嗓音圆润，音质优美，音量充沛并擅于护嗓。行腔自如有控，高低随意，能从人物性格出发演唱，不乱耍花腔，不事雕琢。演唱时多用堂音，少用尖音，咬字准确，吐词清楚，高亢时激越扬奋，低下时舒徐婉转。他演唱的《托国入吴》一剧，数十句唱词，由低沉渐转高昂，由高昂渐至低沉，均都随勾践这一人物复杂心情的变化而起伏。

他在表演上做工内涵丰富，能视人物身份层次分明地演出人物气质。手法含蓄蕴籍，点到为止，从不做尽道绝，给人以回味的余地。演小生书卷气浓厚，饰须生气度稳健，扮丑脚丑而不俗，曾将自己的表演艺术总结为：“无我是他，传情感人。”他能戏极多，其代表剧目：小生戏有《托国入吴》、《越王回国》、《刀笔误》、《赏夏》、《玉蜻蜓》、《断桥》、《夜归》、《情探》、《夺棍打瓜》、《三难新郎》、《下游庵》、《琵琶记》；须生戏有《杀家告庙》、《别宫出征》、《曲江打子》；丑脚戏有《醉隶》、《疯僧扫秦》、《收痨虫》、《渔父辞剑》。抗日战争时期，曾新编唱词，插入连台本戏《济公活佛》内演唱，宣传抗日。

1950 年 7 月 20 日病故于成都。终年七十二岁。

谭芸仙(1879——1917)　一名云仙，字菊年。川剧演员。出生于成都北门。拜师杨玉桂，工花旦、武旦及摇旦。清光绪二十年(1894)前后在成都和川西坝一带享有盛名。光绪二十七年为翠华班班主，邀聘徐德斋、黄乐端、陈泽州、唐双双等人入班献艺，常在品香茶园、蜀舞台等地演出，由于演员阵容强盛，该班一时名声大振。在辛亥革命的影响下，他亲率翠华班与长乐班、宾乐班、桂春班、太洪班、舒颐班、彩华班、颐乐班等共同组建三庆会，并为该会主要演员之一。



他舞蹈身段灵活、敏捷如猿猱，而获“猴婆”绰号，其动作优美，并注意舞蹈语汇之间的连贯性与准确性，毫不拖泥带水。其跷功在旦脚演员中首屈一指，可沿地上所画墨线走动，表演细致入微，讲白清晰入耳，唯嗓音欠佳，但很会用嗓，行腔吐字，韵味十足。

其代表剧目有：《意中缘》、《传琴斩考》、《百宝箱》、《梳妆夺戟》、《帝王珠》、《金莲调叔》、《金钗钿》、《大佛寺》、《翠屏山》，偶尔也串演须生戏，代表剧目为《坐楼杀惜》。

民国六年(1917)六月因病而误服药物,殁于成都,年三十八岁。

罗贵廷(1879——1935)　川剧演员。泸县人。自幼学艺习净。因身高、体弱、肩削、腰扁、额窄、脸尖、还剃光了头,故有"菖头脑壳"的浑名。

年轻时在泸县一带搭乡班,唱会戏,因曾受会首幺公的凌辱及封建把头的刁难,故发愤钻研,二十年代即蜚声川南。重庆戏园老板多次相邀前去演出,湖北商家亦聘他到宜昌等地献艺。

他扬身高之长,采用化妆技术弥补体瘦脸窄之短,如在《斩单雄》中所饰单雄,俨然以威武雄壮的形象出现于舞台。他嗓音不高,但刚劲中带浑厚,雄亮中带圆润,并善于运用鼻音和脑后音,故唱《五台会兄》时,未出马门,一阵哈哈笑声即能使台下雅静。他演《烧濮阳》中的曹操,不象他人只表现曹操头戴斗笠、浑身颤抖惊惶失措之状。而是当吕布追上挑掉斗笠时,仍较镇静,骗过吕布之后,始觉害怕,抖如筛糠,斗笠在头上自左向右旋转,一个转身,似见吕布复来,斗笠又由右向左旋转不止。典韦前来拍他肩膀时,还误以为是敌兵再至,陡然大骇,双肩抽搐,斗笠腾起,旋即端端落到头上。典韦在一旁再拍他肩时,斗笠又如前起落。直到大呼丞相时,斗笠飞起。把一个惊魂未定的曹操演得活灵活现。此功曾传与弟子刘金廷,但因刘比他早逝两年,此技便成绝响。五十六岁时于泸县皂角巷去世。

左青云(1879——1942)　川剧鼓师。字传信、乳名牛儿。出生于威远县城南门外猪市巷。其父开豆花店,爱好川剧。青云每年正月初一至十五搭灯戏班吹唢呐、唱花脸。十五岁后常搭私人班子。

青云幼年,性情倔强,不思读书,好交朋友。十岁随父搭班学艺。十二岁拜曾师爷学吹唢呐。二十三岁拜萧蛮蛮学拉、打、弹、唱。后来向彭华廷学四声五音及帮、唱诀窍。

青云虽无文化,但天资聪慧,天生一副亮嗓。学艺极为刻苦,吹、拉、弹、唱,软硬场面,样样娴熟,尤长司鼓。后经萧蛮蛮推荐赴渝打鼓,深受欢迎,观众连续数日为他的音乐场面挂红放炮。从此"左牛儿"名扬省内。

他受聘搭班,走遍全川。主要活动地仍为重庆、资中、内江、自贡、荣县、威远、资阳、丰都等。搭班有:友声社、金泰班、同乐班、凤仪班、富春班、维新班、民乐班等。

青云不仅昆、高、胡、弹、灯五大声腔都打得好,且昆腔剧目记得很多。如《思凡下山》等戏,不但能句句背诵,且能熟记曲牌。他打鼓反应敏捷,指挥精当、节奏明快、手法漂亮、富于韵味。其熟练程度,可于无灯光的夜间,打得准确无误。与人配戏,不仅能顺应演员的随意发挥,还能在演员偶尔失误时,巧妙地以乐声救场。他常为阳友鹤、陈书舫、周慕莲、曹俊臣等名家打戏,并受到钦佩。

青云对技艺不保守,乐于教人。演员罗桂元、潘云程、张德成和刘安民等都向他学过戏。自贡"黄氏兄弟"还专请他到大巷子传艺。如昆腔戏《思凡》、《和番》,昆腔排鼓《喜庆元宵》、《逼霸》以及小生戏《装子盘宫》等,皆系他传授给黄氏兄弟而得以广泛流传。在安岳演

出时，借助军官李慎余向其拜门的师徒关系，共同整理编印并出版川剧剧本集《警钟》。

“资阳河”的鼓师中，他被尊称为“左老天牌”。晚年与彭华廷齐名。民国三十一年(1942)七月十三日病逝于资中蔡家桥。享年六十三岁。传人有莫九华、周芳华等。

唐德彝(1879——1946)　　单名诗，艺名宁逸。川剧鼓师兼演员、导演。生于郫县。少年时曾就读私塾，略通文墨，后经商。极好川剧，暇时常去茶园参加玩友活动，初学大钹后司鼓。清光绪二十年(1894)正式下海，搭郫县金竺班(后改名为金乐班)，常在成都及资阳河一带献艺。在成都期间，曾先后参师李升廷、杨吉廷。辛亥革命后与康子林、杨素兰、刘芷美等人共同组建三庆会，并被推选为该会外场管事。民国十七年(1928)与友人共创剧艺公会，任该会交际主任。民国十九年随三庆会赴重庆献艺，两年后始返成都。任天涯石民生工厂管理。民国二十四年重返三庆会司鼓。后因目力锐减，终不能胜任鼓师，遂为三庆会执导新编剧目。

他传统戏功夫深厚，技艺纯熟，会戏极多。因深通音律，故不仅能为各种声腔的传统戏司鼓，且能为新编历史剧、神话故事剧设计音乐唱腔和锣鼓曲牌。

晚年除排导新戏外，常以“宁逸”之名参加演出，所演之角色不拘行当，时串须生、时演丑脚。唐广体病故后，所遗《柴市节》中留梦炎一角，常由他顶替，其艺术效果被同人议为“广体重生”。

民国三十四年瘫痪，次年逝于成都，终年六十七岁。

刘怀叙(1879——1947)　　川剧作家。名善照。出生在南充县东观场一个贫困的知识分子家庭，全家靠父亲教私塾过活。幼年随父读书，昼夜用功，手不释卷，读了许多古文、古诗词和有关声律的书籍。十四岁时迫于生计，离乡拜杨松为师，学唱川剧，工生脚。经过几年的艰苦锻炼，声腔和表演艺术均有显著成就，并以擅演诸葛亮戏誉满川北，有“活孔明”之称。在胡琴唱腔上，他吸收外剧种的唱法。进行了大胆的改革和尝试，特具一格，自成“刘派”。后因倒嗓不能重登舞台，曾一度返乡任私塾教师，还学过中医。民国二十一年(1932)又到川北戏剧改良社搞戏剧改良工作、并从事川剧创作活动。其内容多以抨击时弊、反帝反封建为题材，曾编写《黑化大观》、《庸医鉴》、《洪宪官场》、《枪毙田玉成》等剧。民国十五年九月五日，英国军舰炮轰万县，造成惨案。他怀着满腔愤怒，赶写了《炮打万县》一剧在各地演出。民国二十二年，他受聘于重庆又新大舞台任编剧，创作上演了《太太的枪》、《哀鸿》、《哑妇与娇妻》、《一封断肠书》等剧。一时轰动山城，打开了上演时装戏的局面。民国二十三年，到成都新又新科社任副社长兼编剧。此时，他与成都大学一些川剧爱好者合作创作了《是谁害了她》、《自残》、《枪毙殷汝耕》等剧本，从创作思想、内容和技巧上都有了重大发展。抗日战争时期，编写了《滕城殉国记》、《芦沟桥头姊妹花》、《独脚将军》、《姊妹爱国》等剧，揭露日军暴行和歌颂抗敌英雄。民国二十六年，文学家郭沫若观看了他的创作剧目演出后，在题词中称他”川剧著作家刘怀叙先生”。从民国九年至民国三十六年间，四川

上演了他创作的时装戏一百四十多个。

民国十年，他应聘晓字科班主教。后又与南充著名生脚周海滨、陕西艺人李元满等合作在戏剧改良学校从事戏剧改良工作，为川剧界造就了如吴晓雷等大批名角。

刘怀叙多才多艺，擅长古琴，精通三弦、七弦，曾任成都音乐专科学校古乐教师。他为人重品德、气节，不趋炎附势，乐于助人，倾向民主进步。民国十七年，他曾掩护中共地下党人李玉田进入江西。民国二十七年返乡，联合文艺界组织抗日募捐演出，受到地方恶势力的打击。民国三十一年初夏，他在东观镇青头寺削发为僧，整理自己创作的剧本。1945 年，抗日战争胜利，脱去袈裟，带病赶至成、渝，邀其助手，共谋发展川剧事业。后因肝病复发，殁于重庆，终年六十八岁。

宋书田(1879——1954)　川剧演员。工文武小生兼及须生。崇庆县三岔口人，少年时曾拜周名超为师，出师后常在川西一带演出，先后辗转于新民科社、崇大剧部、临邛剧部等班社，后足迹遍及川东、川西。宋长于做功，以善于刻画人物的内心活动而驰名川剧界。在《煤山上吊》中饰演崇祯皇帝，以空中前滚翻动作，于一瞬间甩掉头上王帽、身上黄蟒和足下朝靴，并将口条由麻色变为白色的特技，借以体现出崇祯皇帝的恐惧心理而闻名。由于他在表演风格上极力追求准确、精练、繁简适度，长于以少胜多，不喜爱多做戏而获“宋懒王”绰号。他还长于扇子功“旋转扇”、“背扇”、“花扇”等动作，姿式优美，动作凝炼。三十年代曾献艺于悦来茶园和三益公戏院。抗日战争胜利前夕，因吸食毒品而被拘留，出狱后即抱病居家归隐，直至中华人民共和国成立后重返舞台。宋书田记戏很多，知识丰富，号称“肚皮先生”，其代表剧目有：《放裴》、《煤山上吊》、《红袍记·偷鸡》、《龙凤剑》、《彩楼配》、《堂会三拉》、《奇双会》、《情探》、《王簪记·偷诗》、《琵琶记》、《祭灶》、《评雪辨踪》。1954 年殁于成都，其传人有袁玉堃等。

刘久强(1880——1967)　汉剧、川剧演员。甘肃省壁口人，小工商业家庭，自幼入陕西汉中久泰科班学艺，工汉剧黑头。身材魁梧，相貌雄俊，嗓音刚昂，在科内很快就成为“二师兄”。青年时，随科班入蜀，几经波折，长期在以陕西汉二黄、汉调桄桄、眉户等剧种汇聚的“三合班”、“老陕班”事艺。曾搭过大庆剧部等十多个川剧班社，在艺术借鉴和剧种交流方面不断探研、实践，取得了成功的经验。善将川、汉唱腔糅为一体，使之别具风味，对川剧弹戏中常用的“襄阳梆子”的地方化起了促进作用。他不仅唱做见长，把握和体现人物性格独到，且在扮装、勾脸方面也独显风彩，后期造诣愈见精深。唱功戏有《二进宫》、《打銮》，



做功戏有《打龙棚》、《刁牙审刺》，唱做兼并戏有《杀奢》、《牧虎关》、《霸王别姬》等，其中一些剧目，为后辈师法承袭。中华人民共和国成立后，刘久强曾任广汉县永裕剧团团代表、彭县川剧团团长、都江人民艺术剧院院务委员会委员、副院长、汉剧团艺术委员会名誉主任、

温江县政治协商会委员、四川省政治协商会委员、中国戏剧家协会四川分会理事。

曹俊臣(1881——1947)　川剧演员。浑名“曹黑娃”、“曹老黑”,尊称“曹大王”。富顺县丁家坝人,后定居自流井大坟堡。父曹海,以种菜为生。俊臣工武生,兼习武丑、文生。他童年因家贫为县城林树萱收养,要他读书,他却贪玩。在川剧艺术上,他先与张姓艺人(旦)学艺,从此离家搭班,先后在黑牌富春班、舒泰班、天乐班学艺,后入臣字科班。入科班时别名“一匹瓦”。业师蔡三品、吴子云、张缺爬、宋玉贵、宋宣廷等。曾从旦脚谢海潮习艺、鼓师彭华廷学场面和川昆,谙高腔、昆曲曲牌,又能司鼓。尊师重道,勤学苦练,数十年如一日。曾由灌县都江茶园到成都唱戏。

二十年代初在重庆演出,声名大振。当时,自流井“黄氏兄弟”正在重庆工作,他与中学教师黄巨良等研究川剧,过往甚密。

他的武功深厚,在弓马桌或在椅子上之翻、跌、滚扑均能按剧情需要得心应手。嗓音稍差但善于用气行腔和发挥自身道白、表演的优势。主张文戏武唱,着力刻画人物性格。

他颇重视川剧人才的推荐。张德成二十多岁时,因倒嗓,去重庆搭班困难,曹俊臣不仅照顾他的生活,还推荐张德成到翠芳茶园唱戏。叮嘱张德成保护嗓子,坚持训练。张的嗓音恢复后,曹俊臣有意逼张出场,直到他在重庆唱戏出名。其他川剧艺人去重庆搭班或生活上有了困难,曹俊臣也热情给予帮助。他还注意培养学生,五十岁上,他在重庆一园大戏院曾将一些高腔戏和昆腔戏《大挂剑》传授徒辈五龄童(罗开新)、李勇新等。得其传艺者还有韩成之、曾荣华、李侠林等。

民国三十五年(1946)离开重庆回到自流井,因工价不高,径去宜宾搭班,受到同行尊重。

民国三十六年曹俊臣在宜宾染病,死于返回自流井途中的打铁坳。葬于自流井大坟堡家中。

廖三吉(1881——1948)　川剧演员。原籍岳池龙穴幺双渡寨,六岁时随父迁居武胜县石盘沱彭家沟。九岁随岳父刘才娃子学唱花脸,后又拜刘大财神和川北净脚蒲兴斋为师,得其真传。廖在名师的精心培育下,勤学苦练,七八年如一日,技艺突飞猛进,内外赞誉“青出于蓝而胜于蓝”。艺成后,他先后在岳池、武胜、广安等地演出,名震渠河。有“花面大王”之誉。民国十七年(1928)受川北旦脚李花桃重聘至重庆巴渝舞台唱戏,誉满渝州。名旦盖三省、魏香庭前往挂红捧场,弟子吴晓雷亦亲备彩礼拜谒。他先后执教于晓字科班、九字科班、全林科班。他的拿手戏有《哭桃园》、《烧濮阳》、《淮河营》等。刻画的人物形象鲜明,性格突出,具有强烈的艺术感染力。《哭桃园》,一哭一拜,均有特色,为人称赞。民国三十四年,因病隐居山林,他仍然不安心静养,主动出面为家乡培养了不少票友。

彭天喜(1881——1952)　川剧演员,原名彭汉卿,遂宁人。幼年从师段增三学戏,后

参师武行曾猴子练武。青年时代，以靠甲、短打武生戏驰誉资阳河、下川东一带，是川剧界“三个大王”之一。1950年入重庆市得胜大舞台，1952年参加劳动川剧院（现九龙坡川剧团）任院长。他会文精武，能戏颇多，以靠架武生应工的如《活捉子都》、《太平仓》、《长坂坡》、《芦花荡》、《辕门射戟》、《战船图》、《夜战马超》、《禹门关》、《独木关》。以短打武生应工的《冲霄楼》、《盗冠袍》、《独手擒方》、《水擒白玉堂》、《三打祝家庄》、《时迁盗马》、《九江口》等。塑造了众多的舞台人物形象。

他在劳动川剧院时，已年近古稀。一次刚大病初愈，身体衰弱之际，为满足广大观众的欣赏需求，演出了前是短打，后是靠架的《磐河桥》。他牢牢抓住戏中赵云“喜鹊未登高枝，大将未投明主”的特点。如在表现赵子龙救公孙瓒前的“大志未酬”的心态；结织刘备、关羽、张飞后那种羡慕英豪的神情。在赵首次出场，一声“走哇”的吼喊，有先声夺人之势；一堂“遛马”动作锐捷、干净、优美，特别是收场亮相的“独立式”变换时疾如旋风，定相时牢如钉木，突出了赵云的英武形象。俗称如“打马棒”的“战文丑”一段，唱、打兼顾。赵云登高观阵，决定护救公孙瓒时，他仍然“高倒提”下桌——起势轻速、落地稳健；遂又以大跨步飞跃而上，挑起文丑刺向公孙瓒的战枪，顺势挥枪打文丑“腰锋”，再“涮”枪，左脚独脚向左旋转一圈，右脚不着地即踢“尖子”，收脚独立亮相。“旋转独立”动作稳固，形态神武。与袁绍虎将文丑前后两次的“小快枪”和边打边唱的“小快枪”，唱中带打，打中带唱，唱不碍打，打不掩唱，腔圆字清，挥打有序。他以点、转、扫、摆、抖、竖、板、衔八字概括武生翎子功的各种要法；以踢、提、扭、转、走简明点出武生靠子功的基本程式；以支、揉、抹、吹、扯、画将变脸特技作了扼要的总结。

段斌臣（1882——1934）　川剧演员。原名才鑫，绰号段和尚。父早丧，家贫，母携才鑫到内江，经名鼓师段焕廷介绍入隆昌双凤驿吉祥寺臣字科班学艺，取名段斌臣。经谢海潮、刘三凤、蔡三品等教习，专攻文小生，兼习武小生、正生、小丑，并能司鼓。坐科三年，随科班到各地演出，搭班有金泰、玉华、民盛等。演出于自贡、内江、荣县、威远、富顺、隆昌、简阳、泸州及川东一带。文生戏有《双合印》，词句文雅，讲口流利，文人墨客皆赞之。《春秋配》、《梅绛亵》、《花田错》、《苦节传》、《黄金印》、《孝琵琶》、《红梅阁》、《班超》等大本功夫戏，俱演主角，极受赞誉。为演《杀子报》中的和尚，曾拜内江圣水寺法轮和尚为师，习佛教经文。演此剧时，主持了一场法事，僧众赞叹，不愧为“段和尚”。逝世后，葬于内江县文武桥，终年五十二岁。

刘芷美（1883——1921）　原名刘文玉，又名刘文炳，单名玖，曾号兰君。川剧演员。祖籍陕西泾阳，迁居四川雅安。其父亲原为布商。因生意倒闭，家中经济状况日趋恶化，遂为人当书童，因而粗通文墨与绘画。后到成都拜宾乐班主黄金凤为师，学唱旦脚。一年后登台演出，获观众热烈欢迎，成为宾乐班主要旦脚演员之一。清光绪三十四年（1908），黄金凤病逝，由他接掌宾乐班，并改班名为长乐。邀聘蒋润堂（丑）、游泽芳（旦）、周名超（须生）、

唐广体(丑)等,使长乐班演员阵容为之一新,舞台演出名声大振。辛亥革命后,他亲率长乐班与宴乐班、翠华班、桂春班、太洪班、彩华班、舒颐班等共组"三庆会",并为三庆会主要旦脚演员之一。

他扮相端庄,仪态大方,潇洒出尘,具有大家闺秀的风范。其演出唱做俱佳,尤擅刻画人物性格,故常饰演名门闺秀,富 家主妇之类角色。因嗓音略粗,演出无淫荡之色,而使部分观众对其毁誉参半,说他"虽然是做唱俱工,且耽翰墨,惜眼有凶光,迥异秋波流媚,实为白璧之瑕"。

其代表剧目有:《龙舟会》、《白云楼》、《柴市节》、《黄天荡》、《意中缘》、《风筝误》。

他生活情趣高雅,喜和文人学士谈诗论文,作画应酬,弹琴度曲,相互砌磋。爱与同行探讨戏曲艺术之真谛,有"有本之学容易,无本之学尚难"的见解。

民国十年(1921)七月十九日殁于成都,终年三十八岁。

白牡丹(1883——1942)　本名陈永福。川剧旦脚演员。出生于灌县。父经商,因生意亏蚀致使家庭经济崩溃。白牡丹身姿秀丽,娇若妇人女子,为生计遂拜聚庆班严允香为师,工旦脚,并起艺名"春燕"。登台演出后,因眼微泡,而获绰号"白泡泡"。清宣统二年(1910)至重庆演出,颇获观众喜爱,各剧园无不以重金相聘。宣统三年至成都万春茶园献艺,为名士陈振公所喜,陈见其肌肤白皙,遂易其名"白牡丹",字素卿。后入三庆会,参师杨素兰,在杨悉心传授下技艺大有长进,以貌美艺精而驰名蓉城剧坛,成为三庆会主要演员之一。杨素兰去世后,被推选为三庆会副会长。

他为人十分俭朴,常年布衣粗食,对人友善,偶有同事缺席误场,不论主角配角,都去顶角救场。在旧社会,白牡丹深感艺人身份卑贱,社会地位低下,呈状请求警察局准其脱离伶籍,改名陈迁、字今吾,隐居不出。后因债务所逼而重操旧业,又献艺三庆会。

他戏路宽广,闺门旦、青衣旦、花旦、摇旦、武旦、泼辣旦门门皆通,唱、念、做、打,昆乱不挡,在《访友》中饰祝英台神形皆备,风貌宛然;在《御河桥》中饰柯宝珠娇怯之态,俨如大家闺秀;在《杀狗惊妻》中饰焦氏泼辣横蛮,将悍妇之态表现得淋漓尽致。他不仅跷功好,而且翻扑滚打,样样不凡。曾在《金山寺》中饰白娘子,在魁星保护他逃走时,能侧身自魁星胯下的椅洞中飞跃穿过,使当时许多旦脚演员不敢问津。

其代表剧目有:《菱角配》、《情探》、《御河桥》、《痴儿配》、《访友》、《杀狗惊妻》、《金山寺》。

民国三十一年(1942)殁于成都,终年五十九岁。

吉绍成(1883——1949)　俗称吉道人,生于自流井一曲艺世家。幼时即随父母外出习唱清音、扬琴,因扮相俊、嗓音甜,青年时期,追随他学艺的女弟子不少。然他忠厚老实,专心技艺,不问儿女事情,一廖姓女竟因爱不遂,自缢殉情,使之内疚不已,为避红尘,飘然出家。民国二十三年(1934)他云游到合江,喜其山光水色,便定居于县城河边岸的洞宾岩

观中。因时常敲梆清唱川戏化缘，故先后有“玩友”王彦如、阙愚民、朱仿涛、邓维新等拜他为师。他所传唱腔，无论昆、高、胡、弹、灯俱将清音、扬琴化入其中，通称“扬琴腔”，听者都觉委婉悦耳，新颖别致，自成一派，后有“吉派”之说。同时他座唱川戏，如彩唱一样，十分讲究剧中人物的性格、内心活动与剧情。如唱《北邙山》中“看一看二王……”时，他定叫“场面”停下来，意为此时风流王妃要看看二王的态度，也不忘了“丢意子”挑逗；尔后才唱：“呆不呆？”又如唱《桂英打雁》中的〔盖天红〕，他说照一般的唱法只能表现穆桂英的威武，可她到底是少女，故他每唱这支曲牌都糅进不少清音的“弯弯”嗲气十足。再如唱《渔父赠剑》中“驾扁舟”的“驾”字时，他总是多拖几板，他说这是表明渔父在划船。他的一生，设计了不少唱腔，如〔平行和调〕、〔犯琴腔〕等，有的唱腔甚至溶五种声腔于一体。他强调先吐词后行腔。他虽锐意创新，但常说“川戏要姓川”。他性情孤僻，不易见人，但对川戏有卓识之士，如合川城内名士“少岷武人”罗谷城，都结为知己，共办“玩友”公堂，时常切磋技艺。如有酷爱川戏、真心求教之人，他也无不接纳，故重庆、江津、永川，贵州赤子、习水等地，均有他的门生。他授徒认真严格，未学好不许座唱，唱好了另传新腔。他常说，戏虽旧，腔要新。然而好多唱腔，没有一支完整的流传下来。

贾培之(1884——1954)　四川温江县人，少年时代曾作过织锦工人，经营过小本生意。他自幼酷爱川剧，去茶馆座唱川剧，或搭灯影班演唱。在玩友界颇有名望。民国三年



(1914)，胡慎斋在成都沟头巷组织进化社，意欲改革川剧，他以“怒霆”之名正式下海演唱川剧。当时，培之和进化社的成员一道，对剧本、唱腔，乃至旧班社中一些不合理的规章制度，进行了大胆的创新和改革，在川剧界开了一代新风，民国四年，进化社解体，贾培之与浣花仙、芮炳章等人转搭永遇乐班。入班之后，他与浣花仙密切合作，创造新腔，所演剧目，名震全川。二十年代初，永遇乐解体，他即加入三庆会。民国十九年，康子林病逝，萧楷成被推为会长，他被推为副会长。

贾培之擅长演老生、红生、花脸和以唱、做见长的丑脚戏。他擅演的戏很多：生脚戏有《马房放奎》、《柴市节》、《三尽忠》、《樊馆借头》、《阳河堂》、《后帐会》、《渔父辞剑》、《包信回家》、《杀狗惊妻》、《出堂邑》、《清风亭》等；花脸戏有《别姬》、《檄文诏》、《淮河营》、《上天台》、《西湖夜会》、《木马驿》、《木卡令》、《向病逼宫》、《经堂杀妻》、《朱升焚楼》等；丑脚戏有《江油关》、《鸳鸯冢》、《打判官》等。

贾培之的嗓音洪亮，唱腔刚毅、苍劲，讲白清爽有力，极善于表演慷慨激昂的英雄人物。数十年尤以胡琴戏为主，有“贾派”之称。他一生塑造了许多不同性格的人物形象。其中有《马房放奎》中的陈容，《柴市节》中的文天祥，《阳河堂》中的薛猛，《淮河营》中的蒯辙等。在演陈容时，巧妙地将花脸腔和生脚腔糅合在一起，紧密结合剧情和人物性格来处理

唱段，准确地刻画了陈容这个善良正直、见义勇为的人物形象。

他演文天祥，紧紧抓住文天祥的名句："人生自古谁无死，留取丹心照汗青"来作为全剧的戏胆，然后运用自己独特的唱腔，细致入微的表演，把文天祥这一正气凛然、顶天立地的民族英雄的形象再现在舞台上。

1952年，贾培之出席了第一届全国戏曲观摩演出大会，荣获奖状。同年9月30日晚，贾培之光荣地被特邀参加了毛泽东主席主持的国庆招待会。第二天又被请上了天安门观礼台观礼；11月21日晚，周恩来总理陪同毛主席在公安礼堂观看了他和周企何合演的《柴市节》，谢幕时，毛主席、周总理为之热烈鼓掌，祝贺他们演出成功。

中华人民共和国成立后，贾培之先后任重庆实验川剧院、西南川剧院副院长，1954年当选为第一届全国人民代表大会代表。同年，因病逝世，享年七十岁。

陈翠屏(1884——1945)　川剧演员，宜宾人。习艺较早，工旦。嗓音清脆悦耳，高腔、丝弦皆长。能打靠子、提把子、扳翎子、踩跷子等堪称"五匹齐"先生。二十年代曾在重庆主办"悦合茶园"(戏院)。三十年代初期，成都"三庆会"到重庆演出期间，他应邀饰演《永巷宫》中吕后，张长生饰惠帝，张小安饰如意，林美华饰戚妃，角色搭配十分硬肘，真是珠联璧合，受到同行和观众的称赞。擅演剧目还有《琵琶记》、《雪梅教子》、《桂姐修书》、《八郎回营》、《洪江渡》、《穆桂英》、《算粮登殿》、《老背少》等。民国二十三年(1934)，因不满军阀、袍哥的凌辱而遭毒打，致使嗓子破败，流落江湖，四处搭班唱戏过活。其弟子有阳友鹤、柳艳芳等。

罗小凤(1884——1946)　川剧演员，蜀中"四凤"之首。本名罗正荣，祖籍蓬溪县任隆乡。世代务农，父辈淡泊自足。他幼年就喜爱川剧，常聆听庙会神戏，见闻之后，便能状其声，绘其形。十二岁搭班学戏，因学小旦，遭其父反对，不得不离家出走，投师旦脚青缎子、金华明，专功青衣旦。二十岁上下便成名于川北河阵容庞大的义泰班。他博闻强记，能背诵"江湖十八本"戏文；既通晓每本戏的戏文、声腔、舞蹈，又能全面掌握弦子、把子、翎子、靠子、跷子"五子功"；他除精于弹戏《春》、《梅》、《花》、《苦》四大部头外，又兼工高腔的《孝琵琶》、《三元记》、《木荆钗》等戏。所唱百余戏中，尤以《太岁庄》、《白罗帕》、《汉贞烈》、《二度梅》等最为出色。

抗日战争时期，罗小凤为抗战募捐上演和义演了一批活报剧、时装戏，如《自残》、《一封断肠书》、《是谁害了她》等，颇具时代特色，受到群众欢迎和政府表彰。同时，他有高尚的艺德，终生澹泊，不保守、乐于助人，更喜欢培养新秀，戏班缺角他替，缺词他补，演出漏场他救，新秀上台他保，因此深受同业尊敬。六十二岁时于顺庆医院病故。

王瑞成(1884——1948)　川剧"玩友"鼓师。灌县人。出身小商家庭。少时读书，有过目成诵之能。平时极爱川剧艺术，常去茶馆听戏看戏，久之对川剧打击乐极感兴趣。曾自制石小鼓一个，用以练习手风，每当清晨，即至岷江边吊嗓练气。曾拜彭华廷、段焕廷、杨吉廷为师，学习川剧打击乐。早年入灌县玩友社石竹堂司堂鼓，后司小鼓。因倡导石竹堂

既唱皮簧、也唱高腔及其他川剧声腔，与其堂长师竹均艺术见解不合，愤而离去，邀约同行创办玩友社清雅堂，自任堂长，致力于川剧高腔艺术研究。由于他司鼓手势明快，鼓眼娴熟，从不发“黑眼”、“错眼”，姿态优美、准确，打出的锣鼓流畅且具神韵，能贴切地打出剧中人的思想感情，体现出剧情的发展变化，加之他每次司鼓时不但自己衣冠整洁，神态自然，并要求所带之“下手”也须将乐器擦拭干净，操作时姿式端庄，因而赢得“卫生打鼓匠”之誉。常应邀到“进化社”、“三庆会”为康子林、萧楷成、贾培之、浣花仙等著名演员司鼓。一生中能打四百多出戏，能帮三百多支曲牌，能念二百多支锣鼓曲牌和唢呐曲牌。历来提掖后学，旦脚飞琼（许倩云）等多受其指点；曾任西华科社社长，科生多得其教益。闲时喜种花和书法艺术。六十四岁时病殁于灌县。其艺术传人有喻绍武等。

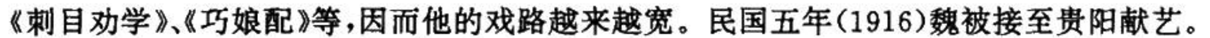
魏祥林(1884——1955)　　川剧演员。生于蓬溪县一梨园世家，其父魏定国、叔父魏九成均成为川剧丑脚演员，清末民初在川东一带享有盛誉。在父、叔的影响下，他自幼喜爱川剧，并在他们指导下练功学戏，工文、武小生。基本功扎实深厚，因家学渊源而博闻强记，故会戏极多，五种声腔都能演唱。相传本色脸（不涂抹化妆品）变为红脸由他首创。“三变化身”、“九变化身”等特技表演即在他的变脸技法基础上衍进而成。他身段优美，架子功漂亮，武功出众，动作干净利落，观众评其身段表演有“龙腾虎跃之势”。民国二十二年(1933)患眼疾而致盲，遂退出舞台，仅以授徒为生。他讲口很好，演讲时语气铿锵，吐词极快，吐字清晰明亮，语调流畅。但他嗓音微“沙”，行腔微“左”，演唱时有“跑调”现象。其代表剧目有：《水牢摸印》、《未央生打令牌》、《打红台》、《玉清观》、《桃花坞》、《借赵云》、《红梅阁》、《酒楼会兄》、《锦云裘》、《写状三拉》、《巴九寨》、《踏纱帽》、《夜奔杀滩》、《收洪锦》。七十一岁时因病殁于广汉。

刘世照(1886——1923)　　字梨生。成都人。川剧演员。工青衣旦兼及花旦。其父刘玉龙，曾为前清参将，授广元实缺游击之职。母曹氏，曾于光绪二年(1876)请得覃恩二品诰命夫人封赏。兄世寻，喜唱川剧玩友，工旦脚，常于茶馆内“摆围鼓”，其父认为有辱门庭而又久禁不止，盛怒之下将其推入江中淹毙。他从小受乃兄影响，喜爱川剧艺术。民国成立后，家中经济拮据，为生计而拜级升班老旦刘小云为师，工青衣旦。后又拜宴乐班杨素兰为师，演出技巧日臻完善，成为宴乐班主要旦脚演员之一。三庆会成立时，随班加入三庆会。刘世照生性聪明，吸收能力强，擅长演唱高腔。音质娇嫩悦耳，发声如出谷黄莺，道白吐字清晰，字字入耳，做工十分细腻，双眼灵活多变，极为传神，可随意表达出剧中人物的喜、怒、哀、乐感情，同时他还擅演悲剧人物，其演唱哀怨凄楚、曲折动人。与康子林合作演出之《情探》，配合默契，达到珠联璧合之境。代表剧目有：《锦江楼》、《情探》、《琴箫缘》、《夺棍打瓜》、《离燕哀》、《评雪辨踪》、《南楼记》、《柳荫记》、《泾河牧羊》、《三娘教子》。民国十二年(1923)病殁于成都，终年三十七岁。

魏香庭(1886——1962)　　川剧演员。出生于南部县赵家沟一个船工家庭。十一岁

从玉顺班楚兰亭学戏，十三岁学帮腔。十六岁相继拜张碧桃、李海山为师，学得《倒探母》、《黄金印》、《会稽山》、《草场刺》等二十余出戏。后到成都彩华班同萧楷成拜刘育三为师，学得了讲纲戏《越王回国》，做功戏《堂会三拉》、《店房责任》，唱功戏《托国入吴》和唱做兼重的《红梅阁》。经常受到了康子林、曹俊臣的指点。后又常与周慕莲等同台演出，享誉艺坛。

辛亥革命后，魏香庭随云南护国军前往昆明唱戏，并向名艺人朱世红学习小生基本功。学习了马昆阳的看家戏《夜归》、《锦江楼》、



《刺目劝学》、《巧娘配》等，因而他的戏路越来越宽。民国五年(1916)魏被接至贵阳献艺。

民国七年，魏香庭由贵州回到重庆，在刘育三与师兄萧楷成的指点下，学会了在演戏中如何扬长避短，走文武兼备的道路，使自己在艺术上达到了得心应手、运用自如的境界。

魏香庭经过刻苦钻研改革的戏有：《太平仓》、《盗书打盖》、《八阵图》、《凤仪亭》、《幽会放裴》。将弹戏《盗书打盖》改为胡琴路子，使之面目一新。他扮演的周瑜既儒雅又英俊，动作准确大方，干净利落。

魏香庭为培养川剧人才，在贵阳开办了“天曲社”科班，培养了有成就的蔡天鹏(净)、李天保(丑)、王天成(生)、张天玉(旦)等十余名川剧后起之秀。向他参师的“文”字辈徒弟有李文韵、梁文志、潘文光、周文清、黄文艺和姜尚峰。

张德成(1886——1967)　川剧演员。巴县人。父早逝，幼年读私塾，七岁从师生脚宗吉山(白甘蔗)、黄炳南学艺，初习小生，后转正生。十岁起在自流井、内江、富顺、威远、荣县、资阳和郫县、成都、宜宾、泸州、万县、重庆等地搭班演出，人称“双偏褡”(或“小偏褡”)。后败嗓，仍坚持练功练声，广泛寻师访友，先后受到岳春、彭华廷、钟瑞林、李满满(李尚林)、曹俊臣等的教益，常以“学无止境，艺无尽头”自勉。二十余岁时嗓音渐复，艺事猛进，唱腔清亮优美，声情并茂，颇受观众赞誉。擅长剧目有《孝孺草诏》、《文公走雪》、《龙凤剑》、《扬州恨》、《杀家告庙》、《困夹墙》、《双金丹》、《二子乘舟》、《别宫出征》、《三尽忠》、《柴市节》、《太白醉写》等。他的唱功戏《双金丹》、《二子乘舟》、《困夹墙》、《别宫出征》等，经百代公司灌制成留音片，广为流传。



三十年代在泸州时，甚得当地举人温筱泉赏识，并受其指点。四十年代初，抗日战争时期，在重庆受到文艺界进步人士的影响，着力修改演出了一批弘扬民族气节，反对屈膝投降的传统剧目，如《孝孺草诏》、《碧血扬州》、《三尽忠》、《柴市节》等。这一时期，他以顽强的意志，坚韧的毅力，广泛搜集资料，总结自己的艺术实践经验，埋头钻研探索，写出《川剧内影》一书，郭沫若曾为该书作序。同时，郭还观看了他演出的《孝孺草诏》，并赋诗相赠：“棱

威一代明成祖，骨鲠千秋方孝孺；纵使舌根能断绝，依然有口在吾徒。”中华人民共和国成立前夕，川剧舞台充斥黄色靡靡之音，他愤而离开了川剧舞台，潜心研究，总结其几十年的表演艺术经验。

1949年重庆解放，张德成重返川剧舞台。1950年，他选为中华全国戏曲曲艺改进协会重庆分会筹备委员会主任，领导艺人政治学习班，并亲自带头作整理改编剧本的示范演出；同年，被邀请为重庆各界人民代表会议的代表，在会上即席赋诗：“临会无怠惰，宁知白首心。愿竭绵薄力，效忠为人民。”

中华人民共和国成立以后，他历任重庆市实验川剧院院长、西南川剧院副院长，四川省川剧院副院长、院长、四川省川剧学校校长等职。他不仅负担了繁重的艺术行政工作，而且经常参加演出。1952年，第一届全国戏曲观摩演出大会上，他荣获中央文化部颁发的奖状。1958年，他演出的《孝孺草诏》、《文公走雪》作为教学片拍摄成电影。1962年，开始《川剧高腔乐府》的撰述，省、市派了四位对川剧音乐有研究的同志为他记录整理。经过两年多的艰苦努力，把数以千计的高腔曲牌名称、性格、规格用法等归纳起来，从理论上加以阐明，完成了这部长达七十余万字的长篇巨著，于1964年编印问世。

他在舞台生活七十年中，塑造的李白、韩愈、文天祥、史可法、陆秀夫、方孝孺、诸葛亮、关云长等艺术形象，达到了形神兼备的境界；他的表演精细，功力深厚，尤以善于刻画人物内心复杂感情，表现英雄人物的轩昂气宇著称；他对川剧高腔钻研甚深，他的唱腔高亢清亮，行腔工稳，韵味醇厚，独具一格，堪称上乘；他的性格倔强，为人耿直，作风正派，崇尚戏德，在戏曲界享有很高的威望。建国后，他的艺术更臻完美。发表了许多川剧表演艺术论文，并出版《张德成川剧表演论文选》一书，尤致力于继承和发扬川剧艺术的优秀传统，努力改革创新，并在晚年倾注全力于艺术教育工作。

“文化大革命”初，他受到冲击，不幸去世，终年八十一岁。

刘汉章(1886——1979)　　川剧鼓师、音乐教师。浑名“刘莽娃”、又称“刘莽打鼓”，外号“毛子”，出生于安岳千佛乡。

父刘赐荣，爪扎匠兼习裁缝。汉章三岁丧母，仅读私塾、小学各两年。他从小爱听川剧座唱。后向“玩友”鼓师刘建成、陈正方学锣鼓。光绪三十四年(1908)与谢金山、周绍伯同拜内江鼓师王兆南(幺师)为师。

民国元年(1912)，赴自流井搭王八公的红牌富春班。参师王宝山，学打堂鼓。后搭班社有：金泰班、安岳天全班、凤鸣班、合川宜福剧院、怡大舞台、资中玉华班、遂宁东方戏剧学校、隆昌剧院等。中华人民共和国成立前，即走遍川剧四条河道。搭玉华班时，拜彭华廷为师，跟彭学艺时间长，受益多，为彭之真传弟子。

中华人民共和国成立后，任自贡市川剧团团长，并当选为自贡市第一届人民代表。1956年到四川省川剧实验学校任教，并为中国戏剧家协会会员暨四川分会会员。继任该

校工会主席，是省政协委员。“文化大革命”中被打成“反动艺术权威”，备受折磨。1974年退休，迁回自贡。

他继承发扬了彭华廷司鼓艺术，成为川剧“资阳河”继起的名鼓师，被誉为“老天牌”。与他人合作著有《川剧高腔曲牌分类》、《川剧高腔曲牌》第二集、《川剧高腔资料》、《川剧锣鼓教材》、《川剧高腔曲牌选》等。

收徒有左俊臣、刘定余、干尔昌、郑文贵、萧中枢、尚仲篪、苏显成、周慎熙、洪显松等。病逝于自贡。

王友生(1887——1976)　川剧打杂师。四川合川县人，家贫，为谋生计，二十八岁时入张伯如创办的三益科社，艺名王三喜。出科后，仍用原名。初习老旦。后改习打杂师，深得老师张伯如的真传。跑滩搭班于成都、重庆、大足、万县、合川等地。1953年7月由合川县新艺川剧团借调到西南川剧院，后在省川剧院一团工作，1958年随团下放到重庆市川剧院，继续任打杂师。

他忠于职守，刻苦钻研打杂师业务，多方求教，虽无文化，却能强记许多不同河道剧目的不同“马口”，检场中从不失误。旧时，打杂师兼与会首办交涉的事务，因他熟悉班情，能说会道，巧与刁难的会首周旋，常常使班社顺利演出。传统戏中的“答内白”一部分也由打杂师担任，他不仅准确亮词，且能通过不同的声调，表现各种角色的口气与感情。他在《放裴》剧中扮演裴生的“影子”，有与众不同的“变脸”特技。在《火烧濮阳》剧中打粉火，运用左旋右转的台步，或高或低的姿式，配合曹操的“滚火”，打出各种粉火样式，既渲染了火烧濮阳的舞台气氛，又展示了川剧粉火的特技。其中“滚龙抱柱”、“连珠炮”、“仙女散花”更有独到之处：他双手分握松香、火捻，一只手向上抛出拔地而起的“冲天柱”，另一只手急速配合打出自上而下的“绞麻花”，两火合一显现出“滚龙抱柱”之状；他嘴噙松香、手握火捻，对着逃命的曹操一口一口地喷出口中的松香粉，触火燃烧，形似圆珠，一口松香连续不断地可吐二十余个“连珠炮”；“仙女散花”——当身陷火网的曹操走投无路，扑卧台口、从左至右滚动时，他右手握住松香经手中的火捻、居高临下撒向曹操的头部，似断非断，时散时聚，一把粉能从下场台口直追烧到上场台角。突出地继承了川剧打杂师的特技表演，享年八十九岁，在重庆逝世。

龚吉开(1887——1945)　川剧演员，绰号“叫化婆”，川剧“资阳河”，名丑之一。原籍荣县关帝庙，定居自流井马房街。家贫，父亲靠弹棉花为生。十一岁时拜岳春的弟子孙普山(生脚)为师，随师在资中、内江、宜宾、泸州等地搭班演出。工娃娃生，后习丑脚。嗓音好，对昆曲有研究，很会吐字行腔，擅演丑脚唱功戏《西关渡》、《姑苏台》、《战万山》、《竹林堂》、《审百案》等，襟襟丑戏有《归正楼》、《花子拾金》等。艺成后长期搭富春班、裕华班以及去重庆章华大舞台、成都悦来茶园等处演出。

晚年家境贫困，事多不如意，致精神失常，在宜宾普耳渡过河船上不慎落水淹死。

唐彬如(1887——1968)　　川剧净脚演员，原名唐继鉴。潼南县人。幼年丧父，家庭贫困，当过放牛娃，从小迷恋川剧表演艺术。十二岁独自出外寻师学艺，离家别母时说："艺不成不回家见您。"从此二十余年不与家人通音信，直至三十五岁，以"著名花脸"享誉成渝两地时，才回家探亲。

他十三岁入射洪县全乐班学艺，随班演出于川北一带。民国二年(1913)后，主要搭班演出于成都，重庆及其附近地区。1951 年入重庆市实验川剧院，1965 年退休。他开始学艺时拜生脚张海山为师，后转习花脸。先后跟净脚周楷泉、梁清平、罗开堂、李少兰、刘黑等学戏，先奠定基础，后重点学习老师的拿手戏。从罗开堂、刘黑学霸王戏；从梁清平学尉迟恭和包公戏；从周楷泉、李少兰、袁鹤林、张川学曹操和董卓戏。年逾三十，已有名气，却为向净脚赵瞎子(赵焕臣)学戏，甘愿搭班演三四等角色，利用一切机会，仔细观察、体会名家塑造角色及其表演招式之长，以铸就自己的艺术风格。由于用心积累，加上在旧社会跑滩演"坝坝戏"的磨炼，会戏多，戏路也广。又因其塑造曹操这一艺术形象特别成功，在观众中有"活曹操"的赞誉。

其身材魁梧，扮相漂亮、表演严谨、工稳，塑造人物讲究工架、气度，体现其精神面貌、性格特征；讲究顶功、肩风、胸劲；重形式美，尤擅长袍带戏。代表剧目有《把宫搜诏》、《收蔺虎》、《审吉平》、《射白鹿》、《鸿门宴》、《让咸阳》、《开井田》、《醉打山门》等。他基本功扎实，自幼练就一些独特功夫，如眉眼分开运用，面部额、颐、颊、腮、唇各部肌肉上、下、合、开、松、紧、抖、跳、控制自如。饰《审吉平》中的曹操，出场亮相后念"引子"以及拷问吉平时观察吉平和众臣的脸色，都少用眼睛直视而利用眉毛的开、蹙、皱、舞表现曹操的特权自专、威严骄横和奸诈深沉等性格特征；饰《鸿门宴》的楚霸王，脸谱额部画有七星，出场亮相时，他运用额部肌肉的开合，使七星骤展骤聚、时大时小，以突出楚霸王的威严英武；《造白袍》中张飞哭着要替关羽报仇时，他运用颐部肌肉的颤抖和腮部一紧一松的活动，表现人物的悲愤交加、热泪滂沱；《东窗修本》中秦桧突然发现岳飞的鬼魂时，一个转身，双袖下垂、发抖、定睛、眼睛睁大，同时颊部肌肉剧烈颤动，以表现其极度惊恐，魂飞魄丧的神态。

他声音宏亮，长于讲口，十分注重对台词的研究处理，喻字吐词极见功夫。《把宫搜诏》中曹操登场后的两句引子："凭功买得君恩宠，朝罢归来文武惊。"经他念来，人物虽然刚出场，曹操的居功自傲，权压文武的生动形象便赫然展现在观众面前。人说他"口头有锋"。他的念白不但能准确地传达剧词的丰富含义和表达人物的内心感情，甚至能指挥锣鼓的轻重缓急，与鼓师取得微妙的默契。1968 年病逝，享年八十一岁。

李大钟(1887——1972)　　川剧作家、教育家。清光绪十三年(1887)十月初七生于永川。少年时即离家出走，青年时追随潘文华在军中任职。1949 年 7 月因辞去崇庆县县长职务，投靠大女兴明，至合江县定居。中华人民共和国成立前夕在县女中任教，1950 年以后一直在城关医院行医。民国十六年(1927)在重庆九尺坎与人合办进德科社，历时五载，聘

傅三乾、陈翠屏、曹俊臣、张德成(任教务总长)和吴晓雷等为教师，培养出诸如李小钟、周金钟、李文德、钟武德、筱胜奎等八十余名有影响的川剧演员；办班期间，先后编写了《黛玉葬花》、《抚琴悲秋》、《黛玉归天》、《尤三姐剑会》等“红楼”戏，《水晶界方》(后更名为《晶方缘》)等《聊斋》戏，以及连台神话戏《西游记》，连台清史戏《吕四娘刺雍正》和大型历史戏《扬州恨》等，供科生排练，且在重庆一园、乾坤大舞台师生联合公演。民国二十五年至二十八年，任成都大戏院兼职编导时，先后创编了大型时装戏《劫后缘》(又名《她的痛苦》)、近代戏《铁血鸳鸯》、连台戏《奇缘录》、荒诞戏《美人心》(八本)。特别是民国二十六年“七七事变”后，他一鼓作气创作了二十本连台时装戏《还我河山》且扮演了爱国志士滕县县长周侗。民国三十一年，创作了时装戏《恨海情天》后，应邀去乐山任嘉乐川戏院剧务主任，培养了唯一的编剧弟子徐汝光(公堤)。1950年以后，他虽已行医，但还是创作了现代戏《渔夫恨》、《白衣战士》、《搬家》和根据同名歌剧改编的《刘胡兰》等。及暇，尚为合江县川剧团说戏，提供办团经验。

1972年元月4日卒于合江，享年八十五岁。

李慎余(1887——?)　川剧编剧。又名昌权，出生于安岳县通贤场八仙桥。父为清代秀才，以教书为业。慎余幼年聪慧，学业长进快。陆军大学毕业后，历任四川陆军军官学校教官、四川宪兵司令。简阳县县长、二十六师副师长并代理师长等职。

慎余特好戏曲。一次，回梓听“玩友”座唱《截江夺斗》，深感“水词”太多，决意纠谬创新。为研究戏曲，专从上海购回一部《缀白裘》，并以两块大洋作见面礼，拜鼓师左青云为师，又邀玩友刘益山作顾问，学习高腔曲牌，并常请班子到家中演戏。民国十八年(1929)他在通贤场发起组织安岳县戏曲改进会，聚集一批爱好戏曲的青年，在三佛岩学习川剧唱腔和打击乐，他亲临指导座唱与明台演出。后来，患慢性病，无心仕途，决心从事戏曲改革。将全县“玩友”组织起来，于民国二十二年成立安岳县戏曲改良总会，会址由通贤场迁往县城流莺仙馆，任总会长。

慎余才思敏捷，尤长词曲科诨，整理的戏本有：《伍申路会》、《杀家告庙》、《临江宴》、《鸳鸯冢》、《霸王别姬》、《别窑从军》、《金殿辞官》、《三击掌》、《酒楼晒衣》等二十余个，全以高腔演唱。还编写或改写有《抗日血》、《琉球亡国惨》、《一觉春梦》、《爱国花》、《半升米》、《南口英雄》、《三江好》、《放下你的鞭子》、《胜利第一刀》、《双殉》等一批时装川戏，宣扬三民主义及抗日救国。他将整理、新编的剧本，分作“民族”、“民权”、“民生”三个部分，汇集成册，书名《警钟》，铅印出版，凡戏曲改进会会员人手一册，外来求者慷慨相赠。

他对川剧高腔、锣鼓曲牌，亦有探索改革。在〔解三醒〕和〔占占子〕的基础上创新或改造了〔光光乍〕、〔番鼓儿〕、〔雁儿舞〕、〔辣姜汤〕、〔锣鼓令〕、〔呼呼子〕等曲牌。

陈兰亭(1888——1961)　川剧玩友。出生于石柱县大歇塘，少时父母双亡，流落石柱、丰都扬镇，对川剧围鼓产生了感情。民国十五年(1926)他投身刘湘部属郭松云，任国民

革命军第二十军三师师长。常驻丰都、垫江、达县等地。

陈酷爱川剧，能打小鼓、打小锣和二鼓。早年达县全胜班在江北县演出时，就与该班艺人混得很熟，有时还到“场面”上打戏。民国十九年全胜班到丰都演出，陈向班主王润堂（绥安府舵把子）提出给他几个人组建一个随军玩友班子，于是全胜班将三保子（大锣）、雍伯清（胡琴）、王垮儿（男旦）等人转到了陈玩友班里；又从“资阳河”接来花脸俞麻子、须生李烂眼等，全部人员封为师部“副官”，按演唱艺术水平高低领取固定薪饷。这些玩友“副官”都是高手，经常被邀请到街道各帮中去教打教唱，进行艺术交流，客观上为各处培养了一批川剧艺术骨干。中华人民共和国成立后，不少人成为涪陵、万县、达县各地区川剧团的中坚力量。

陈兰亭指挥的玩友锣鼓，配合默契，技艺较高，打出的音色、节奏、韵味都很悦耳动听。他特别爱护川剧艺人，对社会上一些跑码头的流浪艺人，多有周济。对玩友副官除固定薪饷外，经常还给予奖赏。

民国十八年陈驻防丰都县城时，将各袍哥堂口的玩友班子合并组成竹风园，开展川剧座唱，深受各界好评。次年，他又集资为丰都修建了一座戏院，名民乐园。工程竣工后，特邀张德成、傅三乾等前来踩台演出，盛况空前，使丰都县的川剧活动达到了繁荣时期。民国二十二年陈兰亭在重庆章华大戏院买来一批川剧底箱、服装百来件，赠送家乡石柱县城玩友组织，给石柱的川剧活动提供了物资保证。1950 年 1 月，在彭县和潘文华等起义。后回到重庆，在家安度晚年，他多打唱胡琴戏和弹戏。他经常爱打唱的戏有《单刀会》、《桂英打雁》、《渔父辞剑》、《南阳关》、《杀奢》、《马房放奎》等。他打鼓时的手势是“划眼”，不打“明眼”。川剧玩友中颇有影响。

1961 年病逝，时年七十三岁。

冉樵子(1889——1927)　　名正梅，号开先。梁山县新场乐都寨人。父冉光文系前清举人。樵子幼时勤奋好学，更得其父教诲，奠定了扎实的文学基础。十二岁考入忠州新办的中学堂读书，后就读于梁山新办的中学堂、成都省立高等师范学校、成都法政学堂。

樵子离校回梁山新场作过短期团总（相当于乡长），又在梁山中学堂作过语文教员；还在杨森部驻万县时某机构作过秘书，北伐时任过国民革命军川鄂边防参议员。樵子深知官场弊端，不愿同流合污，毅然辞官还乡，慕山野渔樵之趣，化名“樵子”，潜心戏曲创作。

樵子幼时喜爱川剧，并会打围鼓。在客居成都时，是川剧班三庆会的常客和观众，后为该会义务编剧。他和康子林等交往甚密，经常一起研究剧本。他赠康子林的诗中写道：“客中岁月谁与度，拈毫戏编《刀笔误》，请君为我一登台，代写胸中不平处。”樵子在诗中阐明了自己的创作观点。《蜀伶杂志》又记：“梁山冉君开先，法政毕业生，善写剧本，伶人多半请正。”可见樵子当时已名噪伶界。

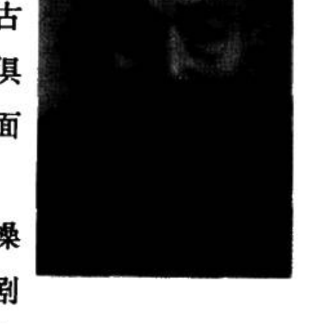
冉樵子编写的《梁樵曲本》上下两册，上册《刀笔误》为他的代表作；下册所辑《金山

寺》、《无鬼论》等折子戏，过去都无定本，多由艺人口传心授，经樵子加工改编后，主题思想和人物形象更趋深刻、鲜明。他在剧本中对官场肮脏龌龊、封建礼教和贪官污吏作了有力的抨击。他的作品在艺术上运笔自然，并以情融景，按情意作词，不受四言八句、骈文对称的格律束缚，扩大了唱词领域，提高了剧情意境。在他的作品中，也或多或少地反映出愚忠愚孝、风月色情，消极厌世的一面。但仍掩不了整个曲本集所反映出的进步思想和他的文艺才能。民国十六年(1927)，在外出途中，被仇杀。

邓少怀(约 1890——1921)　川剧演员。祖籍山西，迁居四川汉州(今广汉县)三水关(一说迁金堂淮口)。祖上家业尚裕，至少怀一代日渐中落，使他自幼失学，后经人引荐，开始学唱川剧。初习武小生，以演《芦花荡》之周瑜，闻名剧坛。所演《凤凰屿》之王凤岗，也被认为"柔媚中时露英爽之气"。因他扮像俊美、双目灵秀有神，风姿娟丽若少女，平日又喜作贵妇装扮，后遂改攻花旦。习旦后，因慕省城名伶荟萃，于清光绪三十三年(1907)秋九月至成都寻师访艺，由于求艺虚心，很快便同成都川剧艺人相处融洽，访得技能即速付诸舞台演唱，故有"青胜于蓝"之誉。时四川总督为其子庆寿，广征名伶演戏，邓少怀应聘献艺，适逢地方官员及外国驻川领事到场观赏，邓少怀技压群伶，受赏千金，自此名噪省城。《蜀伶杂志·邓少怀传》记他的技艺"神通广大，精妙绝伦"。

光绪三十四年秋八月，四川劝业道周孝怀倡导"改良戏曲"，并审发"改良曲本"，因邓少怀所演旦脚戏多有"淫靡"成份，遭到非议。遂向省会警察厅呈递改业禀状，返家赋闲、更名蕙卿，直至寿终。

戴国恒(1892——1974)　京剧教师。字银州。艺名国恒。河北省河间县禅阁村人。出身贫苦，其父善弹弦子，大哥善笛，二哥会拉梆子胡。国恒自幼即随父兄在乡间梆子班习文武场面，十三岁到北京改学京剧音乐，兼学戏。二十岁赴天津，拜刘兆奎为师，工青衣、小生，擅演《双冠诰》、《古孝牌》等剧。该班去烟台演出时，有自称武大爷者颇有学问，技艺俱佳，主动教其读书习艺。他得良师之助，刻苦学习，不仅在表演、场面方面有长足进步，且提高了文化水平，为编剧打下了基础。



民国十年(1921)由烟台返回天津，为当时颇负盛名的花玉莲操琴、教戏，兼教戏班音乐科生的场面。业余从事编剧，写出了不少剧本，其中以清旗人的真实故事编写的《春阿氏》一剧最佳。惜民国二十一年随班于哈尔滨华彩舞台演出时，剧场失火，多年所写剧本付之一炬。

民国二十六年南京失陷于日寇，他携家外逃，得义弟厉彦芝之助，由当涂转九江乘船达武汉，加入厉家班，任主要文武教师。以后的二十余年，他从事该班"慧"、"福"两科及重庆市京剧团学生训练班的教学工作，培养了不少人材。

他多才多艺，编、导、教戏无所不能，吹、拉、弹奏样样皆会。尤其早年在京、津、

冀、鲁和东北一带，长期与京剧界的许多名角，如唐韵笙、李兰亭、赵松樵、白玉昆、花玉莲、鲜牡丹（即其妻吴芷香）等合作中，收集整理了大量剧本、曲谱，其中不少是罕见的冷僻戏，如全本《郑庄公》、《张果老》。他对京剧主要艺术流派及其特色都比较熟悉，他教的《盗红绡》基本是尚派路子，《元宵谜》却有荀派风格，而其老生戏则多宗言派。由于他引进了大量的北派和昆曲剧目，为厉家班的京朝派演出风格的形成，起了很大的作用。抗日战争期间，他编导了《花木兰》、《荀灌娘》、《吴越春秋》等戏，旨在激励群众奋起御敌，表现了可贵的爱国热情。

他为人和蔼，诲人不倦，爱徒如子，从不打骂，总是启发诱导，无私传艺，因此深受艺徒和票友们的爱戴与尊敬。他教的艺徒中，不少成为各地京剧艺坛之佼佼者，如李玉书、小兰芬、田子文、厉慧良、厉慧敏、况福莲和台湾的秦慧芬等。

1974 年 3 月，病逝于重庆，终年八十二岁。

鄢炳章(1893——1951)　　川剧演员。邛崃人。本名荣福，小名长寿。为丑脚毛长福之外甥，从艺后即受业于毛长福。初习小生，后改工丑脚，以擅演袍带丑见长，常在川西一带演出。他嗓音清亮，长于唱功，演戏颇正派，但不甚滑稽。代表剧目有：《跪门吃草》、《做文章》、《活捉三郎》、《西川图》、《七星庙》、《议剑献剑》、《坠马》、《顺天时》、《柴市节》、《飞龙寺》、《竹林堂》等。其衣钵传人有王国仁、陈全波、刘金龙等。五十八岁时殁于成都。

周海滨(1893——1964)　　川剧演员。原名元复，别名元福。南充市人。幼年家贫，靠父亲卖血豆(鸡鸭血)为生，只读过七年私塾。十五岁时进南充祥泰科班，拜川北杨金山为师，学唱生脚。出科后留在科班教艺。以后又教过昆玉科班、三益科班、瑞字科班、化雨科班。民国十四年(1925)参加新民讲演团，曾任教师、演员和团主任。民国二十六年在新又新科社任教师、演员。民国三十五年回南充，在永庆乐剧社、平化剧社当演员。中华人民共和国成立后任南充地区川剧团团长。为四川省政协委员、南充市人民代表、中国戏剧家协会会员、剧协四川分会理事。1952 年参加第一届全国戏曲观摩演出大会时，任西南代表团艺术指导。



他从事川剧艺术活动五十余年，在表演、导演方面积累了丰富的经验。在生脚表演方面，自成一派，刻画人物细腻生动，精于做功和讲白，尤以官衣戏见长。他的拿手戏以《闹都堂》和《十五贯》的“判斩”为代表。扮演的角色有《闹都堂》的童文正，《十五贯》的况钟，《草诏》的方孝孺，《秦琼卖锏》的秦琼，《烧绵山》的介之推，《古玉杯》的莫成，《未央宫》的韩信，《龙凤剑》的比干，《文公走雪》的韩愈等。这些人物塑造得情酣意畅，个性鲜明。特别是他善于吸取话剧的表现手法，着重人物的内心刻画，具有强烈的艺术感染力。他又是演出时装戏的先驱者，从二十年代到四十年代，与刘怀叙合作导演并主演不少誉满天府的时装戏，其中主要剧目有：《自残》、《安南血》、《滕城殉国记》、《太太的枪》、《哑妇与娇妻》、《夜里

枪声》、《糟糠之妻》、《是谁害了她》、《孽海姻缘》、《武昌起义》等。晚年技艺更加精湛，积极支持现代戏的创编和上演，并且亲自导排和演出了《小二黑结婚》、《穷人恨》、《柯山红日》、《青年一代》等，受到了戏剧界和观众的赞赏。

他不仅是一位川剧演员、导演，而且是一位循循善诱，诲人不倦的川剧艺术教育家。他在教学中积极进行改革，教人又教戏，为川剧事业培养了如刘成基、上林莺等有才华的演员。五十至六十年代，又积极参与南充地区川剧演员训练班、南充艺术学校的创建和教学工作，也曾数次去省和重庆戏曲演员讲习会讲课，为繁荣和发展川剧艺术事业作出了贡献。

吴晓雷（1894——1960）　川剧净脚演员。原名吴隐山。合川人。十二岁入怀宁科社（后改名晓字科班），拜师刘怀叙。刘长于诗文，能弹能拉，使他从小奠定了一定的文学、音乐基础。后又参师陕班名净刘九强。吴晓雷善于博采众家之长，向刘财神学过《打珠》，向张描描学过《上天台》，向杨疯魔学过《达摩飘海》，向何二鞑子学过《铡四国舅》，因此他能戏多、戏路广。他还善于向兄弟剧种学习，学过京剧《探阴山》、《双李逵》，汉剧《描容上路》，眉户戏《补缸》，滇剧《沙陀搬兵》、《五台会兄》，大鼓《草船借箭》等剧、曲目，从而掌握了多种戏曲的演唱规律和特点，为他丰富和发展川剧花脸唱腔打下了厚实的基础。他精心研究川剧花脸胡琴唱腔，并吸取京剧、汉剧、滇剧、汉中二簧的优点，创造了刚劲有力、韵味深长、声情并茂的“吴派”唱腔。他在《五台会兄》中杨五郎“堪叹太宗掌龙位”一段腔，吸收了滇剧〔梅花板〕却又不硬搬，符合川剧胡琴腔的行腔规律和伴奏形式，丰富了该剧原有的唱腔。



他还善演《铡美案》、《铡侄》、《打銮》、《抬铡进宫》等包公戏，人称“活包公”。他能反串摇旦，三十年代演《王婆骂鸡》还演出过不少时装川剧。1952 年出席第一届全国戏曲观摩演出大会，在川剧《五台会兄》中演杨五郎，获演员二等奖，并由北京电影制片厂拍摄成电影，辑入《川剧集锦》。

吴晓雷是重庆市戏曲界五十年代最早发展的中国共产党党员之一，他艺术精，戏德高。他长期兼任教学工作，教学生讲究“台上有艺，台下有德”。中华人民共和国成立后，川剧花腔大多崇“吴派”，学生很多，他演唱的《五台会兄》曾由中国唱片公司灌制唱片。四川人民出版社出版了这出戏（附曲谱）的专集。他的《谈川剧净角练声和创腔》的文章，收集在《川剧艺术研究》辑刊第一集。

陈震权（1894——1971）　川剧音乐家、琴师、原名陈怀一，绰号陈大毛。广安县明月场人。自幼家境贫苦，十三岁时父亲病故，母亲迫于生活，托人将他送到艳春班拜席昌奎为

师学操琴。民国三年(1914)到重庆搭班,又投师丁海峰。他学艺不囿于某一老师的局限,能博采众长、融汇贯通。他在川剧音乐方面,技艺全面,硬场面(打击乐)方方能坐;软场面(管弦乐)样样精通;唱腔造诣高深,尤其对昆曲颇有研究。不拘旧法,继承中有创造,讲究旋旋、节奏、音色、韵味、感情。在演奏时讲究音乐对舞台气氛的渲染和对人物性格的烘托刻画,不死搬硬套,能灵活机动地跟演员默契配合,常常帮助演员在舞台上救场。他操琴手风好,怀有绝技,能凭自己的听觉,根据每个演员嗓音的高低,用指头将胡琴上的"千金"上下移动,当场反复变调,以适应和满足同台演员声音高低不同的唱腔。三十至四十年代,他在重庆同时应几家戏园的邀请,有时同一天分别到几家戏园参加演奏。贾培之、曹俊臣、康子林、周慕莲、张德成、薛艳秋、陈玉骏等川剧名家,都经常请他操琴;吴晓雷同他是长期合作者,李文杰、陈全波在唱腔艺术方面,经常受他的教益,四十年代,他被川剧界公认为"川剧胡琴三大圣手"之一(另两人是鞠子材、陆青云)。

他于民国二十四年至民国二十七年在江津雨化科社任教师。民国二十八年至民国三十四年在驻防达县的陆军一六三师师长陈兰亭的私人玩友社操琴。民国三十五年起,返重庆在得胜舞台任琴师。1951年参加"达县川剧研究社"(达县地区川剧团前身)任琴师。1955年,他挖掘整理的《川剧唢呐曲牌一百支》、《昆腔曲牌一百支》两本著作,荣获达县专员公署的奖励。他挖掘教授的昆腔戏《和尚下山》、《出北塞》、《武松打虎》、《赠剑斩巴》,先后参加达县专区戏曲观摩会演,获挖掘奖和演出奖;1960年,他又参加了四川省名老艺人会演大贺戏的音乐设计。他一生门徒甚多,全川很多有成就的琴师,如牟治国、李子良等都曾受过他的指点。陆青云在名义上是他的师弟,实际上是由他教出来的;还有刘泉、龙春和、赵世藩、曾宪久等,都是他的高徒。

陈震权自1959年起,历任达县第三、四、五届政协委员。七十七岁时病逝于达县。

天籁(1895——1946)　川剧演员,姓冯名森,号荫伯,艺名天籁,笔名天话。满族人。祖籍北京、落籍成都。工正生、小生兼花脸。能串演京剧黑头,演唱四川扬琴。无专一师承,早期艺术上曾得名票友宋润生(一说刘润生、刘容生)指点。祖父冯定夫为清朝捐班道台,父冯廉斋为成都裕川银号老板。天籁肄业于成都英法文官学堂(一说为法政学堂),十七岁投笔从戎,就读于云南讲武堂,后派任排长,参加护国战争,负伤后退役。因家遭乱兵抢劫,银号倒闭,在家闲居,时常登台票戏。民国七年(1918)参加京剧七三票社,以唱《牧虎关》、《天水关》、《草桥关》见长而博得"三关花脸"之誉。民国十年正式"下海"唱川剧,擅长演唱胡琴、弹戏,有"丝弦大王"、"老生泰斗"之称。民国三十二年患"阵发性精神病"(一说为"装疯"),嗓音衰败,声誉渐微。



他自幼聪颖好学,才思敏捷。会法文,为人正直,从不参加党、团、帮会。对人和蔼,不

"欺瘟",常奖掖提携后进诸辈。同康子林、贾培之等人交厚,常与之切磋技艺。唱戏之余喜读书、绘画,并用笔名撰写文章投递上海、成都戏剧刊物,论述自己的艺术见解。师古而不泥古,对传统戏中不合理的情节、唱词,常提笔修改。主张变革川剧正生化妆俊扮、使用胭脂水粉从他开始。

他嗓音宏亮,行腔自如,咬字清晰,念白讲究音韵,熟谙宫商,精通音律,能操琴演唱,持笛定音。对京剧、汉剧、秦腔、昆曲和四川扬琴等剧、曲种唱腔艺术均有研究。常将其精髓溶入自己唱腔之中,使之自成一体,时人崇为"天派"。

他表演稳重、细致、造型优美,不嗜噱头,能从人物的身份、年龄、性格、环境等方面出发,演出人物在特定环境中的内心世界。曾将自己的舞台经验总结为"听、视、感"三觉,听觉为"讲有口劲,唱有激情,声情并茂,节奏鲜明";视觉为"穿戴合体,色彩相宜,动作优美,气质如人";感觉为"情绪贯穿,环境典型,神形兼备,真实感人"。代表剧目有《关王庙》、《问病逼宫》、《阳河堂》、《祭岳武穆》、《长生殿》、《三尽忠》、《南阳关》、《北海祭祖》、《八件衣》、《杀家告庙》、《失岱州》、《柴市节》、《马房放奎》、《大盘山》、《杀惜》、《苏武牧羊》、《斩经堂》、《樊馆借头》。三十年代,上海百代公司曾将其《北海祭祖》、《祭岳武穆》、《大盘山》、《八件衣》、《长生殿》等唱段录成留音片发行。

因长期患病,民国三十五年歿于成都,经戏剧界同仁义演三天,方才下葬。终年五十一岁。

陈碧秀(1895——1948)　本名洪朝华。川剧旦脚演员。生于成都。家中原为富户,后家道中落,为生计,于清宣统二年(1910)拜桂春班李翠香为师,学演旦脚。民国元年(1912)初次登台于成都少城万春茶园,后于品仙茶园、蜀舞台等处演出,深受观众欢迎。民国四年经游泽芳、白牡丹等邀约入三庆会。并参师杨素兰,在杨的悉心传授下,艺术有了长足长进。民国五年赴渝演出。由于长相娟秀,嗓音清亮,表演大方而轰动山城剧坛。一年后返蓉,为三庆会主要旦脚演员之一。

他平时沉默寡言,不苟谈笑,喜与文人学士交往,以期学习文史知识,倾听他们对自己表演中的意见,以资改进,与学者吴虞交谊尤深。在台下讲话虽有些口吃,可是在上台演出时,讲唱却十分流利清楚。他扮相好,台风佳,唱、念、做功底深厚。曾数次在当时的川剧界和社会贤达、知名人士举办的"伶官榜"评选活动中名列前茅。

他唱腔富于感情,特别擅长演唱胡琴戏,表演细致入微,扮演贵家主妇一类人物,气派十足,通达世故,对官场习惯摹仿最为深刻,并不失高雅气质。

代表剧目有《离燕哀》、《回窑》、《风筝误》、《金钗钿》、《柴市节》、《还目荣归》、《三尽忠》、《秋胡戏妻》、《书馆悲逢》、《三节配》、《三娘教子》。

晚年色艺渐衰,加之染上鸦片嗜好,其演出每况愈下,渐渐无人问津。陈碧秀曾将其一生所蓄置房两间,但被人霸占,只有居其徒萧克琴家。于民国三十七年在成都去世,境况十

分凄凉。

其艺术传人为薛艳秋、萧克琴、戴雪如、容霞等。

聂丽君(1895——1973)　川剧演员，小名少卿，艺名四季葱。男。出生于内江民族路(倒湾)。十二岁上戏班拜吴小红为师，学唱“包头”(旦脚)，更名丽君。不久搭蒲松年的戏班，并向蒲参师。十年勤学，掌握了旦脚行各类技巧，尤精花旦、青衣、泼辣、刀马旦四门，人称“聂四妖”。后随内江同兴班到各地演出，即扬名荣县、威远、富顺等地。



民国六年(1917)，他搭欧云程乡班，该班因盘费殆尽，困于内江椑木镇。班主措手无策，丽君和曹俊臣对班主说：“一偷二盗嘛！”二人乃上演《偷鸡》、《盗银瓶》。连演两夜场，观众拥挤，盘费盈积，顺利抵达富顺。民国八年，内江两茶园唱“对台戏”，当时以唱工著称的唐金莲、刘三凤都在江汉茶园，聂唱功敌不过两师叔，便一夜连演四出不同类型的旦脚功夫戏：《凤仪亭》扮貂蝉，以舞姿取胜；《杀狗》扮焦氏，以“倒硬人”、“标椅子”的武功取胜；《点将责夫》扮穆桂英，以“讲纲”取胜；《会缘桥》演“老背少”，以独角双演特技取胜。自此“聂四妖”之名，轰动内江。其父视他败辱家风，于是，执纤藤率族人打入茶园，驱丽君出境，并不许以聂为姓。他便随班转往川北一带演出。先后搭过玉华班、金泰班、四进剧社、元盛班及民间艺人李翠玉、周纯古等的班社。

二十年代，他即与杨素兰、浣花仙、谭芸仙，合称为川剧“四大名旦”。《花田写扇》的春莺，《摘红梅》的昭霞等丫头戏，他都恰到好处表现出剧中人物的活泼性格和特有情趣。他在《琵琶记》中扮演赵五娘，《青梅配》中扮李周氏，《雪梅教子》中扮雪梅等青衣旦，都表现了人物的鲜明性格，特别是他与段斌臣演《放裴》，与蒲松年演《活捉三郎》，与曹俊臣、蒲松年、龙江城演《凤仪亭》他分别扮演李慧娘、阎惜姣、貂蝉，均配合默契，韵味自如。他的“砍五刀”、“拔钉”、“钻椅子”、“打叉”、“踩跷”都属特技。尤其踩跷，三寸金莲踏上台沿，向上跃起，身段轻盈飘逸，前后翻旋。似有腾下舞台之势。

1960年，他被邀赴蓉参加四川省川剧老艺人示范演出，演《汝南寺》中一折，受到好评。

晚年多病，担任历届学员的培育工作。在内江专区艺校任教中，“以严治校，以身育人”取得教学效果。七十八岁时病逝于资中。

薛义安(1895——1977)　川剧名票。梓潼县人。幼时因父、兄、弟相继去世，家势日衰，十岁时赖舅父杨懋先收养抚育。杨乃清末秀才，家资充裕，对川剧十分酷爱，尤善胡琴，义安长期受其教育熏陶，也喜欢吹弹拉唱，对川剧产生了浓厚兴趣。每日晨起、黄昏、放学归家，都要跟着舅父拉起的胡琴滚着唱。他对川剧高腔的〔解三醒〕、〔香罗带〕、〔月儿高〕、〔青衲袄〕、〔古梁州〕等曲牌唱得很有韵味。读县高等小学堂期间，每晚在膝头拍三眼一板，

口念“当哐”。睡在被窝里仍用手指在被盖上“当哐”。三年五载，单夹棉裤和被盖竟被戳穿。勤奋的苦练，使他积累了深厚的功底。

为提高文学素养，他一向认真读书。在任梓潼县征收局文书股长期间，暇时手不释卷。常读的书有《桃花扇》、《缀白裘》、《笠翁十二楼》以及唐诗、宋词、明清传奇等古典文艺作品。据传，所藏川剧《长生殿》就有三种版本，《离燕哀》、《风筝误》、《铁冠图》、《二进宫》等也有二种版本，戏书堆满书架。他不仅嗜书成癖，而且对琴棋书画也有一定的造诣。渊博的学识，使他对剧中人物有着深刻的理解，他在教授《阳河堂》一剧时说：“薛猛为三军元帅，登场时要有大将风度，坐诗‘讲遍’（追述前情）咬字要准，要稳，不能给人以慌张轻飘之感，如此方能显出元帅登帐的武严，三军将领方能崇敬，讲口和情态的沉稳，才能留得住观众的眼睛。”

他交友广泛，在成都经商时与悦来茶园、三益公、华瀛大舞台的名角周慕莲、白玉琼、陈淡然、唐笑吾等结为至友，常在一起谈戏，切磋演艺。博采众家之长，增长自己的技艺。薛义安还十分讲究基本功的锻炼，住成都署袜街期间，曾穿着高靴在屋内进进出出，锻炼脚下功夫。晚上又装扮成文武小生模样，在穿衣镜前练习眉眼、身段。以至后来终于成为戏路宽、技巧全面的“北方圣人”。

他十分注重文人的操守，在成都四十多年，不少人劝他“下海”到悦来茶园或三益公挂牌，他始终婉言谢绝。民国二十年（1931）樟潼大旱，为赈济家乡饥民，薛义安与悦来戏园商议，低价租借舞台道具和乐器，以私人之情敦请名角义演，自己一晚两折，仅两天就净得银洋二千多元汇回梓潼救灾。

中华人民共和国成立后，薛义安被选为梓潼县人民代表，还被推荐到四川省文联、省川剧研究所工作，后又被省文史馆聘为文史研究员。1977 年，他虽年老力衰，仍然夜以继日辅导《离燕哀》一剧的排练工作。同年秋，因病不治在成都病逝，享年八十二岁。

厉彦芝（1896——1972）　满族。京剧教师，琴师，北京市人。幼年因家庭没落，十三岁向票友罗福山学戏，工老旦。十四岁登台，曾在天津通乐园与老生演员汪笑侬等同台演出《药茶计》、《行路哭灵》、《钓金龟》等戏，并和李桂春合演过《回荆州》等戏。十八岁时倒仓，拜董凤年为师改习京胡。民国四年（1915）离北平南下，先在上海为李万春（时年六岁）吊嗓，给金少山拉琴，后搭韩玉山班，演出于杭、嘉、湖一带。此间他与京剧演员李洪春，杜文林、林树森、白家麒、刘天红、金少山、陈嘉祥、高桂荣和京剧乐师白登云、赵喇嘛等交往甚密，人称“小老叔”。



三十年代初，在上海更新舞台任琴师兼后台总管，并开始教其子女学戏。后该舞台的其他艺人子弟亦拜他为师，艺徒渐多。他采用边练边学边参加演出的方法，先让艺徒扮演小猴、云童、仙女、娃娃生等角色，至民国二十四年，艺徒们已能单独演出《黄鹤楼》、《虮蜡庙》、《斩黄袍》、《雁翅关》、《岳母刺字》等剧目，受到观众喜爱。上海《艺

术生活》画报，曾以“童伶厉家班”之名予以介绍，他遂以班主身份延请教师，陆续招收“慧”字科学员，至民国二十五年底已达四十余人，便脱离更新舞台，赴宁波、南京、杭州、镇江、芜湖、南昌、长沙等地巡回演出。民国二十七年该班师生已有百余人，经汉口入川，演出于重庆章华大戏院。民国二十八年夏，日机轰炸重庆，即率班去贵阳、昆明等地巡回演出，同时开始招收“福”字科学员。民国三十三年返渝，在一川大戏院上演，直至重庆解放。

他于民国二十七年在汉口率班参加为宣传抗日举行的各剧种联合公演。当年十月起，又在重庆积极参加中华全国戏剧界抗敌协会举办的戏剧节活动。所率厉家班，于抗战八年中排演了不少富于积极意义的剧目，如《明末遗恨》、《岳飞》、《抗金兵》、《班超》、《生死恨》、《戚继光歼倭记》、《吴越春秋》、《花木兰》等。在《明末遗恨》于重庆章华大戏院演出时，他令其子女带妆下台，为前方抗敌将士向观众募捐寒衣；对京剧界穷困的同行们，亦常解囊相助。

他善于团结教师，长于管教艺徒，治班严格、教艺有方，在随团学艺的科班教学上，积累了可贵的经验。从 1935 年至 1956 年的二十年中，厉家班培养出“慧”字、“福”字两科学员一百七十余人，名角迭出，如：厉慧斌、厉慧良、厉慧敏、厉慧兰、厉慧森、陈慧君、陈慧林、邢慧山、杨慧龙、刘慧峰、乔慧杰（志良）、厉慧福、沈福存、韩福香，以及现台湾省“四大名旦”之一的秦慧芬等。

1958 年，剧团成立学生训练班后，他又任教该班，担任老旦组教师和京胡教学，教授了《岳母刺字》、《断太后》、《打龙袍》、《罢宴》、《徐母骂曹》、《甘露寺》、《审椅子》、《太君索聘》、《杨门女将》等戏。他于 1957 年当选为重庆市政治协商会议委员。1972 年 8 月 12 日，突发心肌梗塞而卒，终年七十六岁。

甘海如（1896——1965）　川剧鼓师。又名甘永福，外号甘麻子，祖籍江油县。甘海如少年时，在中坝场读私塾，十八岁时到中坝某香蜡铺学徒。五年后，他自立门户做香蜡生意。中坝场乃川西北巨镇，商旅云集，市面繁华，茶馆里常有玩友“摆围鼓”座唱川戏。甘海如学徒及做生意期间常去学习，后又专攻打击乐，经过七、八年的学习钻研，逐渐成为打小鼓的行家，得到川戏界的承认。

民国十一年（1922），甘海如开始在江油县搭班，以后又在彰明、绵阳等县搭班行艺十余年，民国二十三年，他回到中坝自营香蜡铺，同时兼任桂华科班鼓师。民国三十六年，他到绵阳县塘汛乡玉昆剧部搭班司鼓，1950 年后又回到中坝继续经营香蜡生意。1952 年，绵阳县松垭乡人民剧团在彰明县太平场大乘寺（与中坝场隔河相对）演出期间，邀请甘海如到团“坐桶子”。他接受邀请，到该团不要工资司鼓数月，旋即加入人民剧团，曾任过该团剧务股长，1956 年被推为绵阳县政协委员，1959 年当选为绵阳县人民剧团艺委会副主任，1965 年 1 月 19 日因肺心病医治无效，在绵阳专区第一人民医院去世，终年六十九岁。

甘海如于中华人民共和国成立前就已是名噪川西、川北的名鼓师，有“北方三偕”之一

的美称，司鼓发眼自成一派。他的鼓扦功夫十分精深，一般鼓师拿鼓扦用三根手指，而他只用姆指和食指拿鼓扦，打“咕儿”(〔撕边〕)，一般鼓师是用鼓扦从慢到快击小鼓，而他只用姆指和食指把鼓扦从内向外一捻，小鼓就能发出清脆响亮的“咕儿”声。

甘海如对艺术认真负责，一丝不苟。有的演员在舞台表演中，有时因某些原因不愿把戏做到家，该舞蹈的不舞蹈，该表演的不表演，他就用锣鼓催促演员做戏，使其不得不随着锣鼓节奏手之舞之，脚之蹈之，把规定的体形动作做出来。甘海如司鼓时反应敏捷，机动灵活。演员在演出时有时因兴致所致，临时突破演出程式套路，即兴表演发挥，这就要求鼓师见机行事，密切配合，锣鼓及时跟上，俗称“打见架”，他打的“见架”和演员的表演浑然一体，无懈可击。如果演员在演出中一时忘记台词或唱腔，他又及时救场，用锣鼓或帮腔掩盖过去，使观众看不出破绽。

甘海如在舞台上对演员要求十分严格，但在生活中却是一个敦厚长者，对人十分谦和，并乐于助人。他司鼓数十年，经验丰富，不仅熟记了川剧五大声腔的各种锣鼓曲牌，记得的戏也特别多，演员都喜欢找他念戏。他念戏时连台词、唱腔、锣鼓、身段、表演一齐说，边说边示范，使演员们深受启迪。

1960年2月，四川省文化局在成都举行全省老艺人示范会演，六十四岁高龄的甘海如参加了会演，他司鼓的《烧绵山》、《铁笼山》两个戏轰动了大会，行家评论说：他脑筋清醒、反应快，鼓眼发得准确，鼓声清脆响亮，听声音完全象青年人在司鼓。1960年夏，原调入成都落户的山西省孝义县新艺晋剧团取道绵阳返回山西原籍，在人民剧场告别演出晋剧《芦花记》，成都市川剧院副院长阳友鹤和著名演员易徵祥随团送行到绵阳，亦示范演出《情探》一剧，指定要甘海如司鼓。演出结束后，晋剧团的同行对阳先生的表演艺术折服的同时，还赞誉甘海如的锣鼓与阳的表演丝丝入扣，天衣无缝。

甘海如一生中培养了众多弟子，最为得意的高足为现任成都市川剧院首席鼓师王官福。

陈禹门(1896——1966)　川剧演员。安岳人。幼年读过私塾，当过学徒，清宣统三年(1911)投李玉堂门下为徒，民国二年(1913)参师黄维新，工讲口花脸。1949年入“三庆会”，1959年任成都市川剧院副院长，为成都市政协委员。一生中在重庆、成都和“资阳河”一带献艺最久，并享有盛誉。擅绘川剧花脸脸谱。演出偏重讲口，吐字清晰，响亮入耳；表情气度雍容，舞台动作优美，以饰曹操见长。其代表剧目有《巴九寨》、《开井田》、《斩严世藩》、《醉打山门》、《血带诏》、《赐马斩坡》、《四进士》、《骂王朗》、《南天门》等。年七十殁于成都。

赵鼎成(1896——1979)　名新章，绰号“神狗子”。灯戏艺人。苍溪县万安乡天堂村人。清光绪二十二年(1896)腊月初二生。幼年家境贫困，十四五岁即背乡离井，到阆中县老观场，拜老观班中杨仕林为师，学唱川剧。学戏时，无论演武生、唱花脸，均勤学苦钻，练



就了唱、做、念、打的扎实功底，磨砺出文武兼备的表演技巧。常在舞台上赤身跣足地过刀山、钻火圈。青年时代，又迷上了灯戏艺术，进而自组灯班，集编、导、演于一身，成年累月领着戏班在穷山僻岭中奔波献艺，足迹遍布阆中、苍溪、仪陇、巴中，备受川北群众赞誉。

赵鼎成勇于求索，刻意创新，善于将川剧中的传统技艺融汇于民间灯戏之中。并巧妙地将川剧传统程式套子与民间花灯动作相互糅合，创造出“滚绣球”、“三节腰”、“浪摆柳”、“猴亮相”、“灯影步”等新编别致的身段步法，逐步丰富了灯戏的表演艺术。他的表演，尤以丑脚见长，他在《李三娘研磨》一剧中扮演“神狗子”。把一个机智活泼、天真诚朴，貌丑心美的山村顽童，表现得维妙维肖、淋漓尽致。从此，人们以“神狗子”绰号相称，此名传遍川北山乡。

赵鼎成热心传艺，经他亲自教成的徒弟四十余人。如著名灯戏艺人莫怀绪(是苍溪白驿乡灯班创始人)、岳维新、徐廷新、赵建亭、侯国强等。堪称川北灯戏的一代宗师。

中华人民共和国成立后，民间灯戏虽也曾屡遭挫折，他虽年满花甲，从不虚度时光，在放牛路上，闲坐之时，用口自念锣鼓点、胡琴调，钻研灯戏唱腔。每逢年节，他就赶搭班子，在家乡组织义务演出，他还手把手地教两个亲生女儿学唱灯戏，并多次演出《小放牛》、《开铁弓》、《安安送米》以及表演“散花”、“打钱棍”等。1959、1962、1964 几年，他出席了南充地区第一、二、三届灯戏艺人座谈会，热心传授技艺，传记腹本，为抢救民间艺术遗产，作出重要贡献。

“文化大革命”中，年满八旬的赵鼎成，亦难幸免，几遭揪斗。批斗会上，他诙谐幽默如故。逗得围观者笑声不绝，弄得批斗会常常半途而废，草草收场。

赵鼎成虽读书不多，由于虚心好学，博闻广识，他既能编剧本、唱词，还能做祭文、撰对联，既能演灯戏，也会“跳坛”、看病。在乡里有“土秀才”之称。1979 年 8 月 16 日赵鼎成病逝于苍溪县万安乡下坊村家中，时年八十三岁。

玉婷婷(1897——1969)　　本名董少华，曾用艺名红群艳。川剧演员。邛崃县人。十岁学戏，拜师李香群，工旦。民国二十八年(1939)至民国三十二年搭班于成都三庆会，有“超等艺员”之称。1955 年参加成都市群生川剧团，1960 年被吸收为中国戏剧家协会四川分会会员。

他身材高瘦，演旦脚扮像俊美，青年时期长于花旦，后广及青衣旦、泼辣旦，也出演闺门旦。做功细腻，尤其善于刻画人物的内心活动。曾在《红袍记·磨房生子》中，用行、坐、起、动等招式，将李三娘身困磨房、复将临盆的艰难处境，淋漓地展现在观众眼前。他长于高腔，其唱腔对吐字、发音、偷气、换气颇有研究；讲口有力度，音色清脆悦耳，对大段讲白的处理主从有秩，层次分明，尤其在《风筝误·美洞房》中一大段富有感情的讲白，被观众认为堪与名旦陈碧秀比美。由于他常与四川扬琴名家李德才交往，其唱腔韵味又深得“德

派”之妙。并常常参加娱闲社演出。

玉婷婷所记剧目很多，曾先后发掘出高腔《南华堂》和“聊斋”戏《青梅配》、《窦玉姐》以及失传已久的《活捉毛延寿》等一批传统剧目。1956年，他应邀参加了川剧剧目鉴定工作；1962年，以《泥壁楼》、《拷打秋莲》、《太白山》、《书馆悲逢》、《玉祖寿》等剧参加了四川省老艺人示范演出。其擅演剧目还有《庆云宫》、《南华堂》、《北邙山》、《卦棚试道》、《中三元》、《琵琶记》、《三孝记》等。“文化大革命”中，退出舞台。于1969年病逝成都，时年七十二岁。

唐荫甫(1898——1937)　川剧演员。本姓李，小名喜娃子。艺名小玲珑。原为唐广体家姐之子，后过继与唐广体，遂改名唐荫甫。出生于成都皇城坝。自幼受唐广体及其二叔唐仲益(川剧花脸演员)影响，喜爱川剧艺术。常在舞台旁观看演出。清末，随唐广体搭长乐班，始以“小玲珑”为艺名登台演帕帕生。在三庆会成立后，唐广体加入三庆会，唐荫甫插班三庆会升平堂科班进习川剧艺术，为该堂第一科科生，主工文、武小生兼及丑脚，同科人员多以“大师兄”呼之，他除亲得唐广体、唐仲益亲传外，还得到康子林、萧楷成等人教诲，故其表演、讲、唱及其装扮都严于法度。

他仪表堂堂，言谈举止雅而不俗，演出时化妆细致干净、从不乱抹“烧腊”(化妆敷衍)。表演细致入微，讲白清晰入耳，唯嗓音欠佳，但很会用嗓，行腔吐字，韵味十足。

其代表剧目有：文生戏《装盒盘宫》、《意中缘》、《传琴斩考》、《百宝箱》，武生戏《醉战雍州》、《夺棍打瓜》、《梳妆夺戟》、《帝王珠》、《辕门射戟》、《金莲调叔》，丑脚戏《金钗钿》、《大佛寺》、《翠屏山》。偶尔也串演须生戏，代表剧目为《坐楼杀惜》。

民国二十六年(1937)六月因病而误服药物，殁于成都，年三十九岁。

曾此君(1900——1936)　川剧旦脚演员。自流井张家沱人。曾改名竹君及陈佩云。此君少时家贫，十二岁即入钧字科社学戏。为自流井名旦刘三凤幺弟子，故有“幺师弟”之称，又曾向号称“五匹齐”的旦脚陈麻女(艳卿)参师。在重庆悦和茶园及裕民社演出，享有盛誉。民国六年(1917)钧字科社解体，曾便长期在泸州、宜宾一带搭班演戏，颇负盛名。他的青衣戏如《阳告》、《逼嫁刁窗》、《庆云宫》、《活捉王魁》。花旦戏如《大佛寺》、《青梅配》、《二鬼上路》、《阴阳界》、《锦江楼》、《回营》、《北邙山》。武戏如《金山寺》、《大战余化龙》等，都很受观众称赞。他的唱功圆熟，善放花腔。他本有天真活泼、憨态可掬的素质，因此花旦戏尤为擅长。因体弱多病，故深居简出，后误于庸医，在自流井逝世，年仅三十六岁。

周慕莲(1900——1961)　川剧演员，工花旦、青衣兼擅鬼狐旦、水墨旦。字瑶卿，成都人。出身贫苦农家，父周绍祺，曾在县衙充杂役、成都苏坡桥一茶馆当堂倌；母王氏，操持家务，帮人浆洗。他十三岁时父母双亡，生活无靠，经贾培之介绍，于民国三年(1914)拜师陈明生学艺。民国四年在成都群仙茶园首次登台，以《调叔》、《戏凤》、《小放牛》为“打炮戏”，后随师在永遇乐班演出，民国九年加入三庆会，复拜康子林为师，并得旦脚杨素兰、刘世照、谭芸仙，小生萧楷成，丑脚唐广体，鼓师唐德彝等悉心传授，作家黄吉安、赵熙、冉樵



子等的精心指导，唱腔刚劲醇厚，婉转动听；表演细致深刻，尤重传神。青年时期就被观众誉为“表情种子”。

民国二十年游访北平、天津、上海、南京、汉口等地，以艺会友，广开眼界，并在上海向一法籍牧师学芭蕾舞，用以丰富川剧的舞蹈语汇。一生勤奋学习，精研艺术，讲究“钻进去，跳出来”，“理寓戏中情，演戏重演人”的表演方法，既重视对角色性格、心理的体验，又重视内外结合、悟透情理、以形传神的艺术表现；既善于继承和发扬川剧优秀传统，又善于从生活中吸取创作素材，博采众长，熔铸独自风格。故能承先启后，脱俗创新，独树一帜，人称“周派”。擅戏很多，尤以《情探》中的敫桂英，《离燕哀》中的王琼奴，《庆云宫》中的的郗氏，《放裴》中的李慧娘，《刺汤》中的雪艳，《刁窗》中的钱玉莲，《断桥》中的白素贞，《彩楼记》中的刘翠屏，《战洪州》中的穆桂英等艺术形象著称，在川剧界成为后学师承的范本。旦脚黄佩莲、紫莲（邓渠如）、青莲（邓先树）及小生赵仕莲均出其门下，人称“周门四朵莲”。

中华人民共和国成立后，致力于川剧改革和艺术教育工作，主持了《焚香记》等剧本的整理、改编，培养了高凤莲、刘卯钊等一批演员。1952 年在第一届全国戏曲观摩演出大会上获奖状。1956 年加入中国共产党。曾任重庆实验川剧院副院长、重庆市川剧院院长、重庆市戏曲工作委员会副主任委员、中国文学艺术界联合会全国委员会委员、中国戏剧家协会常务理事。当选为重庆市人民代表。其演剧见解与表演经验著述有：《周慕莲舞台艺术》、《情探》（戏曲画册）。郭沫若 1962 年为《周慕莲舞台艺术》一书题辞：“前有青莲，后有慕莲；一为诗仙，一为剧仙；纵横九域，上下千年；春风风人，桃李满川。”以唐代诗人李白与之媲美，对其艺术成就作了很高的评价。

1961 年因病逝世，享年六十一岁。

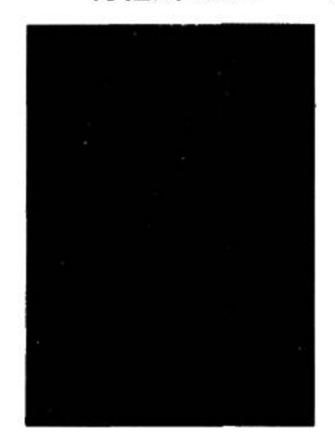
徐文瀚（1900——1967）　川剧演员。邻水县人。民国五年（1916）在广安县进云鹤川剧科社学艺三年，攻黑净。首演《长亭铡侄》而初露头角。后经义泰班生脚鲜耀山介绍拜净脚刘财神为师，深得刘的做功真传，技艺日增。所演《财神图》中《搬洞打珠》一折，尤其受人称道，遂以“小财神”成名。从 1919 年至 1950 年辗转搭班演出于小米溪、达县、南充、岳池、梁山、綦江、江津、泸州、重庆等地和贵州部分县、镇。1953 年参加赴朝慰问团去朝鲜民主主义人民共和国演出。1954 年参加赴藏慰问演出。继后主要从事川剧艺术教育工作。他唱腔高亢雄浑，功架身段富于雕塑美，动作稳、准、漂、帅，有大将和神仙风仪，他戏路较广，擅演花脸戏《搬洞打珠》、《闯王遗恨》、《钟馗送妹》，老生戏《定军山》、《宋士杰》、《禹门关》、《月下传枪》、《战袁林》及红净戏《单刀会》、《挑袍》、《水擒庞德》、《走麦城》等，所演各



类人物性格鲜明、传神，有“徐派”之称。他在重庆市实验川剧院时亲授学员唐少林《单刀会》一剧获1956年四川省第一届青少年汇演演员一等奖，徐因教导有方同获教师奖。他创虎掌、刀掌、屯掌、箭指等表演程式，蹬、打、做功坚实有力，并记录整理列入川剧身段教材，在教学中起到良好作用。

1956年起任重庆市实验川剧院第二团团长，1960年任重庆川剧院附设戏曲训练班主任，兼重庆市川剧青年演员讲修班主任。

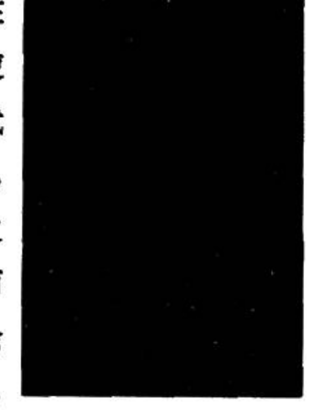
何伯川(1900——1971)　川剧鼓师。安岳人。八岁随父学“吹鼓手”，后投川剧鼓师陈九合门下，先打下手，兼司鼓。由于他刻苦好学，打击乐各方都会，司鼓更是得心应手。他发眼准确，鼓点清晰、手风灵巧，配合默契。十一岁起，即在安岳王容清戏班、重庆义新班、隆昌龙环班、翠华班、天运舞台等班社工作，为张德成、吴晓雷、阳友鹤、筱灵钧、曾荣华等名家打过戏，深受演员和同行们的称赞。他记戏很多，泸州河的常演剧目“九楼十八院”，每本能背，打戏时神情专注，不看本子，全凭记忆，戏中每个小“码口”都打得丝丝入扣，从不出纰漏。解放初，在泸州市群力川剧院(今泸州市川剧团)司鼓，1958年后调泸州专区戏曲训练班和宜宾专区青年川剧团(今宜宾地区川剧团)任教。1955起他历任泸州、宜宾市政协委员。经过长期的艺术实践，他不仅继承和发扬了泸州河锣鼓艺术，而且培养了一大批鼓师和打击乐人才，现均为各地川剧团的艺术骨干。



郑福盛(1900——1980)　川剧艺人。天全县人。原姓高。父高绍洲被债务逼死，母逃离它乡。童年时的福盛，只有乞食维生，流浪至崇庆县羊马场，得场上郑糍粑(郑海清)收养为子，取名福寿。民国三年(1914)，义父将其送入刘毓久等所办川剧崇义科班学艺，改名福盛。先习小生，后改小丑，受过周瑞成、杨绍成(艺名赛韦陀)、段明扬、曾发生等一批名师的教导和指点，使他在艺术上奠定了坚实的基础。后因该科班发生内讧，没两年便宣告解散。福盛自此，到处漂泊，搭班演戏。他先后搭过燕如班、合生班、汉二簧班、薰龙乐社、崇大菊部、云集剧部、新又新科班、永庆乐等川、汉班社及成都昌宜、华瀛、永乐、三益公等戏院任演员或内场管事，此间，他全面学习川剧的生、旦、净、末、丑和昆、高、胡、弹、灯各行当声腔，并能司鼓打戏。因此，在演出中，紧急需人时，他能缺啥补啥，欠啥顶啥，有求必应，并甘作他人的垫脚石。他记戏多，舞台阅历广，熟悉剧团掌故，积累了丰富的艺术经验和渊博知识。赢得同行们尊称其为“老教授”。他对川剧剧目、脚色及其表演、班社、场面、服装、头帽、道具、川剧演变和掌故等，能做到有问必答，有根有据。他忠诚敦厚，豁达开朗，不慕名利，艺人们尊称他为“道道(儿)”(意为有度世济人的心肠)。他从二十年代起，一直在川班、陕汉班担任内场管事。对剧目安排，角色调度，舞台美工和舞台监督等方面，都默默无闻地做了大量工作。

中华人民共和国成立以来，福盛先后在西南川剧院，四川省川剧团、省戏曲研究所和省川剧学校担任舞台美术、后场监督和川剧研究等工作。他一直勤勤恳恳，任劳任怨，兢兢业业，不计得失。1959年，为川剧出国演出作准备，由于操劳过度，致使胃溃穿孔咯血不止。病愈后，照常埋头苦干，为川剧艺术事业的繁荣和发展，竭尽全力，作出了一定贡献。1960年加入中国共产党，同年，被吸收为中国戏剧家协会四川分会会员。1980年因病逝世。

黄开文(1901——1979)　川剧丑脚演员，成都人。童年家贫，曾随其父以卖小菜维生。十二岁进入成都川剧科班"三庆会升平堂"学戏，科名"升才"。在三庆会老一辈演员康子林、箫楷成、唐广体等名师的培养熏陶下，使其在唱、做、念、打等方面，奠定了较为牢固的基本功，学会了《文武打》等一些昆腔戏。出科后，一直在"三庆会"当演员。他虚心求教，取长补短，表演艺术进步很快。由于他基础深厚，又见多识广，加之做戏认真，演丑不庸俗，不乱中飞洋，给人留下淳厚、朴实之感，从而赢得"老实小丑"之称。他一直钻研以做工见长的袍带丑脚戏，如《余塘关》、《跪门吃草》、《议剑献剑》等，均有其独到见解。三十年代初，他一度离开"三庆会"到外县跑滩搭班，搭过"福禄堂"等班社演出。民国二十五年(1936)秋重返"三庆会"。中华人民共和国成立后，参加过成都大戏院(后并入成都市川剧院)演出。1958年，调入四川省川剧学校任教。其教学认真负责，耐心细致，既严格要求，又循循善诱，而且还有一套使学生易学易懂，乐于接受的教学方式和方法。他以身作则，既教戏，又教人，对学生和蔼可亲，有如父母，学生亲切地尊叫他"黄爷"。其传人有：任庭芳、朱长贵、杨金华、张秉果、许明耻等。



任子辉(1902——1942)　川剧演员。小名"咪娃子"，生于射洪县，幼时家贫，常靠野菜、红苕叶等度日。为求生计，民国四年(1915)入桂华科社学艺，受艺于陈连山门下，工丑脚。在科期间学习认真、勤奋、刻苦，腰腿功夫最为出色，由于基本功扎实，出师后留桂华科社任教、演出，在川北一带小有声誉。民国十八年到川南一带搭班演出，以艺会友，表演艺术又有了长足进步。民国二十四年与妻王珏清同赴成都，加入三庆会，在悦来茶园首次登台演出《跪门吃草》，以脚下功夫超群，表演符合人物身份而获观众好评，从此长留三庆会献艺。其代表剧目有《跪门吃草》、《活捉三郎》、《九锡宫》、《坠马》、《卖皮弦》、《拦马》、《战万山》。民国三十一年随班赴邛崃县固驿镇演出，抱病上场演出《战万山》一剧后，即一病不起而致殁。终年四十岁。

喻绍武(1902——1952)　川剧鼓师。原名蒋光升。生于简阳涌泉乡白杨湾。父蒋正万，泥工，后双目失明。家贫。民国四年(1915)太洪班在涌泉唱戏，其母认识打鼓匠喻麻花(厚庵)，后喻在简阳唱城隍戏，蒋母带年仅十二岁的光升，向喻拜师，并作半子半徒，改名喻绍武。

绍武勤奋好学，深得喻麻花、喻培之（琴师）弟兄喜爱。他先学操琴，后学司鼓。在喻氏兄弟培育下，几年即能在太洪班独当一面，但该班只演胡琴戏，为学高腔，又专向彭华廷参师，专攻高、昆腔。后又向灌县王瑞成拜师钻研锣鼓曲牌。他吸收上、下河各家所长，为后来改革川剧锣鼓，打下了基础。他先后搭过太洪班、永华科社、玉德科社及一些乡班。后加入三庆会。民国二十三年及二十六年，两次随白玉琼、薛艳秋、赵瞎子、张德成、阳友鹤等到上海百代、胜利两公司，灌制唱片，除司鼓外还灌有唱片《前帐会》。民国二十七年，重返成都，先后任三庆会、三益公、成都大戏院、新又新戏院鼓师。什邡马吞口、花生米、仁寿洪麻子高价争聘。曾随这些班社演出于川南、川北、川东及西坝南北二路等地。中华人民共和国成立后，调重庆实验川剧院。

喻绍武对各种声腔均有研究，尤其对川剧锣鼓音乐，善取各河道所长，将大锣、大钹改小定音，去噪扬悠，在原曲牌基础上改革创新，强化喜怒哀乐感情色彩，使节奏明快，音韵和谐优美，与演员配合浑然一体。他创新的“花花锣鼓”，在川剧界独树一帜。被誉为川剧西坝艺术的“新五虎”之一。改革的〔二巷子〕、〔亮马锣〕等锣鼓，今仍广泛流传。

1952年元月25日病逝于重庆，享年五十岁。

彭文元（1902——1960）　川剧鼓师。家中原为贫苦农民，因生活所迫，少年时便上戏班习艺，拜在鼓师周德斋门下为徒，学习打击乐，跟师十年之久，不但掌握了大锣、大钹、二鼓、小锣、小鼓等诸方的演奏技巧，熟悉了高腔曲牌和唢呐曲牌的运用规律及其曲牌性能，而且还能熟练地指挥演奏《金印记》、《琵琶记》、《红梅记》、《投笔记》等高腔“四大本头”和《幽闺记》、《玉簪记》、《彩楼记》、《铁冠图》、《全三节》、《汉贞烈》等“江湖十八本”。在向周德斋学艺的同时，又参师杨吉廷，常与他在成都品香园、可园等地演出，在杨吉廷的教授下，他学会了在司鼓时应如何配合剧情“下眼”、“垫眼”和破格使用曲牌，之后又向其师兄王瑞成学习高腔曲牌的分类方式。艺成后主要在成都、川西平原献艺，民国二十一年（1932）去重庆，献艺于大光明、章华等戏院。常与下川东一带著名鼓师切磋技艺。民国二十四年上海百代公司来川灌制唱片，白玉琼、杨云凤等人的演唱，均由他司鼓，次年又随成渝川剧促进社赴上海献艺。

中华人民共和国成立后在成都群众川剧团工作，曾当选为成都市西城区人民代表，成都市政协委员。1957年至1959年，在四川省戏曲研究所音乐组人员的协助下，记录、整理出了高腔曲牌二百四十余支，编撰出了《川剧高腔曲牌》一书，并于1979年由四川省川剧艺术研究院内部出版。1960年6月，病逝于成都，终年五十八岁，其传人有赵永福等。

白玉琼（1902——1978）　川剧演员。原名吴仪成，出生于乐至县太极乡，其父以打铁为生，仪成幼读私塾时即酷爱川剧，凡在乡庙会演戏或玩友清唱，每唱必到。为摹仿唱做，设法向父母索取零钱，买泥塑小人头，着纸衣纸帽，仿木偶玩弄为戏。人称“小戏迷”。十三岁时他瞒着父母步行到成都求艺，经川剧演员萧楷成引荐，被收为三庆会创办的升平堂



科班第一科学生。

入科后，取名升陵。学旦脚，工青衣、花旦。他天资聪慧，听音准确，辨音敏捷，兼勤奋好学，在康子林、萧楷成、杨素兰、刘世照、刘芷美等培育下，进步快，一年登台，试演《出北塞》，以嗓音宽厚，音色优美，表演得体获成功。边学边演，十七岁便崭露头角。为转益多师，又拜师浣花仙。两年后，艺术日臻成熟，一举成名，享誉蓉、渝及川中等地。

他在继承浣派唱腔艺术的基础上，又苦习四川扬琴、清音及京、汉、秦诸腔曲调，以川剧中人物规定情景的感情变化为基础，找自己唱腔唱法上运气、行腔、吐字及抑、扬、顿、挫、疾、徐、缓、慢感情的不足，将姊妹曲调溶进自己的唱腔，形成独特的风格。民国十八年(1929)，他在重庆演《黑虎缘》以扬琴伴唱〔红衲袄〕引起轰动；民国二十六年，在上海演《双冠诰》，喝彩声，掌声经久不息。他在艺术上的不断求新，获得三十年代川剧"四大名旦"(陈碧秀、周慕莲、琼莲芳与他)之一的美誉。

他戏路宽。擅演剧目有：《三祭江》、《霸王别姬》、《春陵台》、《楚宫会》、《女探母》、《江油关》、《泾河牧羊》、《双冠诰》、《血手印》、《玉堂春》、《陕断桥》、《汉贞烈》、《彩楼记》、《秋闱报》、《庆云宫》、《金殿审刺》、《黑虎缘》等。大部分由百代、胜利两公司灌制成唱片。做功戏首推《挑帘打饼》，他掌握人物分寸得当，剧中人潘金莲对武松爱而不淫，动而不乱，将"打饼"程式生活化。民国二十三年，他与唐广体同上海胜利公司议定合同，邀黄佩莲等到上海灌制唱片，畅销全国。引起百代、胜利两公司抢灌川剧唱片的热潮。他与薛艳秋应邀到胜利公司当灌制川剧唱片的联络人，时达三年，使川剧唱腔艺术的传播，在全国产生深远影响。后来，又与薛艳秋等人组织川剧戏班到上海等地演出，受到观众好评，大壮了川剧的声威。

在沪演出期间，京剧大师梅兰芳看戏后曾上台祝贺演出成功，他与薛备礼回访，并向梅兰芳学《霸王别姬》、《贵妃醉酒》。返渝后，白在又新剧院演出。民国二十八年后，在成都、绵阳、中江、三台等地带徒演出。1949年，在绵竹潭真武班转入绵阳川剧团。1951年回乐至县川剧团任团长，改演生脚，在《北京四十天》中扮李闯王、《三娘教子》中扮薛宝及"三杀"、"三打"中所塑造的生脚形象，均赢得新的声誉。

白玉琼收徒不少，主要的有张静莲、白翠琼、白美琼、白芝琼等。中华人民共和国成立后，除在四川省川剧学校任教外，在乐至、乐山、宜宾、自贡、绵阳等地，均收有艺徒。

"文化大革命"期间，深受精神折磨。1978年，病逝于乐至县，时年七十六岁。

傅幼林(1902——1982)　川剧演员。原名傅克林，马边县湖乡人。幼年随父唱玩友，清宣统三年(1911)经鼓师蒋尔康介绍，入大邑县新民科社学艺，艺名新隆，出科后又拜康子林为师，更名幼林。由于名师指点，技艺日增。二十年代至三十年代初，先后在太和班、

奉云剧部、重庆悦和茶园、成都三庆会搭班演出。民国二十一年(1932)受聘到成都新又新剧社,民国二十四年任新又新剧社教师。民国三十一年剧社解散,辗转川南一带搭班唱戏,至1949年重返新又新剧团。

傅幼林长于文武小生,其代表剧目有《铁笼山》、《归正楼》、《八阵图》、《评雪辨踪》、《堂会三拉》等。尤以《铁笼山》剧中铁木耳的飞岔、《归正楼》贝戎的九变化身、《八阵图》剧中陆逊的翎子功等特技,深受观众欢迎。三十年代与四十年代中,在"时装戏"《雷雨》中扮演周萍,《哑夫与娇妻》中扮演林雨农,《是谁害了她》中扮演柳阳秋,风度翩翩,潇洒倜傥,被观众誉为"西装少年"。

中华人民共和国成立后,在乐山地区川剧团工作,1956年由四川省文化局聘为川剧剧目鉴定办公室顾问。1982年,病逝于乐山,享年八十岁。

张志举(1903——1939)　泸县人,川剧小生。七岁入周雨村在泸州开办的志字科班,从师陈艳卿(艺名陈麻女,旦)、刘清泉(小生),习小生。不久即在自贡登台饰《庆春院》中的小皇帝,由检场人抱上座位。坐科三年,学得一些娃娃戏。民国二年(1913),志字科班散班,他随班并入在宜宾办的钧字科班继续学艺。之后,随班在自贡、内江等地演出,开始显露他的表演天才。民国五年,钧字科班解体,便与同班科生帅志华、筱灵钧(韩成之)到泸州等地搭班演出,勤奋之下,艺与日增,被誉为"川剧小生泰斗"、"泸河风水小生"。

张志举基功好,能戏也多,文戏《彩楼配》中的《评雪》,《琵琶记》中的《书馆》,《红梅阁》中的《摘梅》、《幽会放裴》等,均刻画适度,为人称道;《打令牌》、《肉蒲团》等戏,亦脍炙人口。《水牢摸印》的褶子功,褶子绞在身上,俨然水渍淋淋,一望而知是刚从水出。《酒楼晒衣》的褶子抖得伸,人物性格理解深刻。武生戏中的《江东桥》、《打红台》等,演来也颇具特色。又由于他的身材适中,扮相俊美,兼能深入体会人物性格,所以扮文像文,扮武像武。如《凤仪亭》中的吕布,"见貂"时俨然文生气派,"抗董"时呈现武士英姿,前后判若两人,毫无雕琢气。而《红梅阁》中的裴生、《情探》中的王魁等,更是神形俱备,基功灿然,故人称他是"多面型"的演员。

在唱腔上,虽嗓音平平,却能根据自己的条件,创造一种柔和纤细、能与人物性格溶合的唱腔。行腔时,声音似乎出自舌尖、齿缝,不能翻高时就往下行,使人感到别有一番韵味。并能体会剧中人的心境,如唱《情探》中"更阑尽,夜色哀"句,发音低沉,行腔委婉。夜深人静王魁的烦乱心情溢于声外。同时重视咬字,不管如何行腔,都能听清字句,纵是几十句唱词,也使人听不厌,故当时在唱法上有"张派"之称。

他为人恭俭温良,虚怀若谷,诲人不倦,学而不厌,尤乐与文士交游,所以造诣殊深,博得内外行的赞许,民国二十三年春,泸县清江场戏园落成,特邀全川名角演出,张虽身有病,仍应邀演出。玩友屈毅夫为他延医诊治,生活上照顾备至,直至去世。入殓时,为张着文生装,购置黑漆棺木,并从俗开灵建斋,安葬如仪。出柩之日,用半付銮驾,同仁扮八仙以

送，各公口执事、各俱乐部同仁，均亲临执绋。

赵瑞春(1903——1967)　京剧演员、教师。工文武老生，艺名筱龄童。北京人。出身于梨园世家，幼年在其父赵秋甫(操京胡)、兄赵小甫(文武老生)的熏陶下，酷爱京剧。十一岁拜冯志奎为师，习文武老生。因其天资聪颖，为冯钟爱，不惜重金聘请汪桂芬、王凤仙、李吉瑞等名家教戏。十三岁在华北一带登台献艺，颇受观众赞赏。民国五年(1916)随师往新加坡公演，获得各界人士好评。十八岁满师，因倒嗓一度辍演。后得尚和玉指教，决心息影舞台，致力于教学工作。民国十一年在上海与李洪春一道受聘为李永利之子李万春练功、教戏。民国十八年离沪，辗转于全国各地搭班教戏，课徒甚多，其中盖春来、刘奎英、韩月樵、高雪樵、王虎臣、鲍世英、唐韵笙等均出其门下。民国二十五年进厉家班任教，其后三十余年，先后为"慧"、"福"两科及重庆市京剧团学员训练班培养出大批艺术人才。



赵瑞春治学严谨，工作认真，善于发现人才，因材施教。他常结合戏中角色需要，对学徒边教边练功，一招一式，严格规范，讲究身段表演的"帅"、"美"，能使学徒戏艺并进。他在长期的教学中，广采博取，会戏甚多，虽长工文武老生，但对生、旦、净、丑各行之技法，亦颇有造诣。尤其是"天霸戏"(黄天霸)、"元霸戏"(李元霸)及"马超戏"，因其早年饱览杨小楼、尚和玉的演出，加上有自己多年的潜心揣摩，授来俨然杨、尚风范，不失真传。六十四岁时病逝于重庆。

竺鋆(1903——1972)　越剧导演。原名竺基焕，绰号"羊脚骨"。浙江嵊县东乡后山人。幼时喜看徽班老大三庆班演出，十一岁进大三庆班，随小花脸竺型法学艺。他武功深厚，擅长大刀花，技艺娴熟精到，舞动起来刀"一圈"、手"一圈"、靠脚"一圈"，令人眼花缭乱，人称"大刀三圈"。曾在绍兴、宁波一带演出，擅演《三岔口》、《铁公鸡》、《九美图》，文武戏俱佳。二十五岁在宁波演出时，被地痞打断左手尺骨，此后，即转为越剧教师，从事教学十年之久，先后任教五个科班：群英舞台、新群英舞台、新新群英舞台、大华舞台和绍兴科班，受教的学生数百名，其中佼佼者有尹桂芳，竺素娥，筱少卿，姚月明、范月楼等，为越剧界培养了一批人才。

民国二十八年(1939)，他去宁波天然舞台任艺术指导，随后在上海、无锡等地任专职导演。中华人民共和国成立后，上海联谊越剧团组建，他为创始人之一，1953年应邀在重庆光明越剧团任导演，该团改建为重庆市越剧团后，他继续执导。排导过大中型越剧传统戏、新编历史剧和现代戏共七十六台约占该团保留剧目的三分之一，以《三看御妹》、《北地王》、《盘夫》、《泪洒相思地》、《梁红玉》等较有特色。

他的导演作风细腻严谨，工作勤奋，严于律己。常以棋子摆地位，结构舞台画面、深夜不眠。排练场上演员未到他先到，工作井井有条。对演员和蔼亲切，讲戏分析角色细致入

微，兼以他会戏多，能亲自示范，使青年演员提高很快。他对学生，即使是团长、副团长，也照样严格要求。一批受观众欢迎的青年演员就是在他细心培养下成长起来的。

杨玉冰（1904——1948）　川剧演员，工须生兼小生，岳池县人。家境贫寒，十五岁入成都东门外秦皇寺二乐科社。入科不久，科班因资金和师资缺乏而解体。杨无依无靠，在教师周瑞成带领下，入广汉县连山镇玉清科社学艺。坐科期间，学习刻苦努力，基本功扎实，开科仅八个月，科班赴成都演出，四川靖国军总司令熊克武特别点他演唱《鱼禅寺》，深受省城观众赞赏。他身材匀称，扮相漂亮，嗓音清晰，讲白动人，能文能武，不但能演戏，而且能演奏各种乐器，尤以做工靠把兼长，特技"大刀走路"被观众誉为绝招。

他的拿手戏很多，各类生脚、各种声腔都有杰作，如《鱼禅寺》、《战袁林》、《江东桥》、《下河东》、《交帅印》、《杀惜》、《上关寿》、《失火印》、《白狐裘》、《三尽忠》、《柴市节》、《龙虎斗》、《三闯碧游宫》、《五坡岭》、《阴魂阵》、《二里坳》等。

民国十六年（1927）在什邡县双西学部收徒王官福（后习司鼓），并将"大刀走路"绝技传授于他。以后相继在成都大戏院、平民戏院、三益公和金堂县的大华剧部搭班。抗日战争时期受进步思想影响，组建成都京川戏剧业演员协会，任常务理事，倡导青年演员进行业余军训，在全川颇有影响。民国三十七年冬，因病无钱医治在金堂县淮口镇去世，终年四十四岁。

茹秀臣（1905——1953）　京剧演员。祖籍北京，出生于上海。自幼父母双亡，由其二舅、京剧演员长春恒收养，十二岁随班学艺，习老生、武生、红生、其后离舅搭班谋生。三十年代前期，曾在南京、无锡、苏州、汉口等地演出。民国二十四年（1935）应成都春熙大舞台邀请，和一批京剧艺人入川，挂牌登台。后因剧场亏损，拖欠包银，公众推茹为总管事，安排业务。茹积极组织排演了《赵匡胤》、《天雨花》、《包公》等戏，渐有起色，因而接任后台经理。



民国二十六年"七·七"事变后，时局动荡，春熙大舞台终难维持。茹拿出自己的衣箱，召聚艺人，在四川各州县演出。民国三十三年在崇庆县搭班康春京剧团，辗转川西各地，1949 年在德阳迎接解放，剧团由中国人民解放军六十二军收编为部队宣传队、文工团，茹任连长、区队长。后随军进驻雅安，先后隶属军区文工团和西康省文工团，茹任业务组长。1953 年 4 月下乡巡回，沿羌江而下，过水晶关险滩时，木船触礁覆没，茹秀臣及其子茹吉生等六人遇难，时年四十八岁。

茹秀臣戏路较宽，武生戏《郑庄公》中的瘸生；文武老生戏《广泰庄》中的徐达；花脸戏《打銮驾》中的包拯；红生戏《走麦城》中的关羽；以及麒派做工戏《斩经堂》（饰吴汉）、《追韩信》（饰萧何）、《跑城》（饰徐策），都能应付裕如。中华人民共和国成立后，他不仅积极工作，还把他私人的戏装折款，一部分购买爱国公债，一部分捐赠支援抗美援朝。1951 年曾被评

为工作模范和西康省军区直属单位的三等功臣。

匡文宇（1905——1958）　又名匡直。川剧教育工作者。潼南人。民国二十二年（1933）在国立北平大学戏剧系毕业后，留校任助教，著有《谈谈戏剧人物的化妆》一书。民国二十四年回川任教四川大学，但他立志改革川剧，回乡在唐坝场开办科班。备受家族亲友嘲笑、责难，他却一笑置之。在他苦心经营下，科社边训练，边演出，边改革，科生进步很大。

民国二十六年，他又同谢德堪、周稷（成都美术专科学校校长）合作，在成都建立东方戏剧学校，周稷兼任校长，他任剧务主任。该校所排剧目，均经他修改。该校经常上演时装川剧，如《爱的归宿》、《哑妇与娇妻》，以及改良古装戏如《刺汤》、《投军别窑》等，形成了当时独具一格的改良川剧。

他尊重艺人，爱护艺人，所办戏班有“三不”作风：不演酒戏，不出堂会，不迎客酬宾。民国二十八年在遂宁演出，园主与当地把头勾结，欲邀女科生赴宴，遭他严词拒绝。他在生活上平易近人，对待科生如子女，管教严格，赏罚分明，若有好苗子，不惜代价，重点培育。

民国二十九年，物价暴涨，无法继续办班，他将全部衣箱变卖。分发给老师和科生，以作工酬。民国三十年至民国三十一年，他在北碚中央国立编译馆任副审编，并在北碚组织了“游艺班”，进行抗敌宣传。以后，他曾到江安国立戏剧专科学校任教。民国三十四年，国立剧专迁驻北碚，他在繁重的教学工作之余，仍对川剧改革进行深入研究。

民国三十七年，和郑沙梅合作，对传统戏《红梅阁》从剧本到音乐、表演作了较大的改革和创新，邀川剧演员周世禄扮演裴生，胡蝶扮演李慧娘，在重庆抗建堂公演，轰动一时，引起学术争论。

1951年，调重庆在西南人民艺术学院戏剧系任教。曾参加川剧《柳荫记》、《评雪辨踪》的整理、改编。在重庆工作期间，他仍从事川剧改革研究，他收集、整理的《川剧研究资料》（手稿存四川省川剧艺术研究院），对川剧戏班的组建、规矩、习俗、演出等基本知识，以及剧本创作，角色安排，音乐、服装设计，排导与演出等专题，作了比较系统、详实的记述。惜尚未完成，五十三岁即病逝于成都。



刘成基（1905——1976）　川剧演员。科名三荣，艺名“当头棒”，遂宁横山场人。历任德阳县川剧团团长、成都市川剧院副院长、成都市戏剧学校校长。

刘成基出身贫寒，幼年丧父母，被姑母收养，后为生活所迫，进西充三益科社学艺十年，过着穿破衣、住破庙、睡烂席、挨打的苦难生活。民国十八年（1929），他搭上重庆悦和茶园的戏班，班里的丑脚、生脚、花脸和旦脚都很有名，丰富了他的艺术见识。民国十四年，拜傅三乾为师，潜心学习，按剧情要求设计创新，形成了

自己的艺术风格。在川剧丑脚行中,他的表演变化多端,不拘一格,寓庄于谐,发人深省,并能准确地表现人物身份、性格、年龄、职业和在具体情境中的思想感情。民国三十六年夏,成都一带涨大水,军阀、地主、商人乘机囤积居奇,市面出现米荒,激起万人打米仓事件。刘成基就在《打判官》一戏中加了一段台词,揭露事件真象,后听说杨森要到成都办米案,由省主席邓锡侯出面解决,他在戏中唱道:"洋参(杨森)吊不倒命,汤元(邓的绰号)当不得顿。"同时,又在《拾黄金》剧中编了一段说"子"的唱词,痛骂当局,因而被抓进牢房。成都新闻界为此大鸣不平,在报纸上发表评论文章,南京报纸也大力声援,迫使当局释放了他。

中华人民共和国成立初期,他所演的《一贯害人道》、《红杜鹃》等剧,配合了清匪反霸,土地改革等运动。1952年,在第一届全国戏曲观摩演出大会上,获演员二等奖。继之赴朝慰问演出。1956年,到省和西南区举办的戏曲演员讲习会任教。1959年,他参加了赴京献礼演出,受到朱德、陈毅、罗瑞卿、郭沫若的亲切接见。同年加入中国共产党。1960年,他又到中国戏曲研究院举办的讲习班讲课。1963年,他再次赴京演出,陈毅在中南海紫光阁与他和川剧演员周企何、杨淑英、司徒慧聪等品茶交谈,合影留念。

"文化大革命"时,刘成基遭迫害病故,终年七十一岁。1980年出版了《刘成基舞台艺术》一书。

雷知春(1906——1967)　川剧演员。射洪县青冈坝人,父辈盐工,家贫。少时为自谋生计,背父去盐亭学艺,攻文、武旦,长于弹戏,特技跷功。能演青衣旦、老旦和反串正生。

民国七年(1918)雷知春去盐亭八角井四知科社学艺,刻苦钻研,学武旦三年,帮徒三年。民国十四年冬离社别师,先后到射洪太古君乐社、三台保华乐社、南部义和社、营山山乐剧团、中江八公社、遂宁涪江戏院等搭班唱戏十年。1936年至1949年秋在嘉定(今乐山)会声剧团唱戏期间,向成都雷泽洪学旦脚后,班主刘伯瑜令雷知春管主事,后见其技艺精深,便授权与他"代理东家",自此,他便率剧团巡回于川南、川东及成都等地演戏。1949年秋,刘伯瑜收回会声剧团,雷知春便约几个知己艺人搭遂宁国林剧部唱戏至解放。

1952年前,国林剧部先后更名为人民剧团,群力剧社等。在此期间,曾任遂宁县政协委员。由于他在表演艺术上功夫甚深,唱、念、做、打俱佳,在艺术生活中塑造了很多栩栩如生的舞台人物形象。他主演的每一出戏都显现出唱腔独特,做功细腻、身段优美的特点。尤其是他穿上两斤重的特制铜跷演出时,行动自如,莲步轻捷、身段优美。如扮演《杀狗》中焦氏的"飞坐莲",《铁笼山》中杜后站在椅上的"金鸡独立"式口,造型优美自然。在《杀惜》中反串宋江时,水发功、袖子功、腿功和口条功无不令人称道。

姜尚峰(1907——1977)　川剧演员。原名姜基述,字开明。广汉人。十岁入玉清科社,科名玉曲,艺名姜尚峰。业师段明扬、周瑞成,工文武小生。出科后向三庆会丑脚唐广体参师。民国二十五年(1936)随成渝川剧促进社赴上海献艺。灌制《誓别》、《金钗钿·哭尸》、《情探》等留音片,返川后名噪成渝。1951年,参加重庆胜利川剧团,1956年该团与重



庆市实验川剧院合并成立重庆市川剧院时，任第一团副团长。

姜尚峰戏路宽，会戏多，他的《书馆悲逢》、《放裴》、《断桥》、《水牢摸印》、《梳妆夺戟》、《铁笼山》以及须生戏的“三杀”（《杀惜》、《杀狗》、《杀奢》）和《八件衣》、《上关拜寿》、《反徐州》、《十五贯》等戏，深受观众赞誉。他扮相俊美，嗓音清亮，精文善武，精唱善讲，善于运用唱、念、做和各种技巧刻画人物的内心世界。《书馆悲逢》中，他以沉重的步法，木讷的面孔，微声的〔悲头〕呼叫，恰当地透露出蔡伯喈的内心痛苦和思亲之情；他还把《断桥》中的〔江头桂〕唱段与“流水腔”糅合共用，舒展流畅，深情感人；《铁笼山》中饰铁木耳，惊闻父皇晏驾时，他以翎子功的多种花样揭示人物的悲恸之情；他扮演《十五贯·判斩》的况钟，运用执笔手的抖动、起落、停顿，眼神的放、转、收、定，唱腔的高低、轻重、缓急和唱念羼用，将“笔重有千钧”的复杂感情表达得淋漓尽致。他总结的文生表演“八法”（喜、怒、哀、乐、焦、急、愁、闷）、“四准”（瓜、嗲、痴、呆），扇子功的持、摇、舞三字概括文生扇式以及轻（下脚轻）、翻（步短翻快）、夹（两臂紧夹）的文生快台步步法，都是川剧文生表演的宝贵艺术经验。

1957年，他右腿患骨结核病，但仍坚持教学、排练、演出工作。

李子良（1907——1979）　川剧鼓师，原籍铜梁县。幼年向陈治宣学习川剧打击乐。民国十八年（1929）搭遂宁县文华班时，向鼓师黄跃武学艺。民国二十二年到泸州搭班，拜曹俊臣为师，技艺益精。民国二十八年到重庆又新大戏院任鼓师，以后的二十年间，负责剧团行政领导工作，但未离鼓师岗位。常与张德成、吴晓雷、阳友鹤、刘成基、陈书舫、李文韵等合作默契，甚得同行赞誉，观众称道。他熟谙川剧音乐中高、昆、胡、弹、灯五种声腔的曲牌和板式，在锣鼓套打与帮腔方面，汲取了资阳河、泸州河的特点以及诸家之长，有所创新，并逐渐形成了自己的艺术风格。如他在传统锣鼓打法基础上自创了锣鼓套的“借母怀胎”鼓眼——借不同曲牌的锣鼓转到另一曲牌的锣鼓，又称“连眼锣鼓”，转换前后衔接谐合。他在演奏时所发鼓眼，大套、明快、洗练、准确，容易为场面（乐队）人员识别。他勤奋好学，强记善悟。对川剧传统舞台艺术也有较丰富的知识和广博的记闻，不但能记忆很多传统剧目的全剧音乐处理和演出处理的细节，还特别注意了解不同演员的表演个性和各自的艺术处理特色，并注意配合演员临场表演的差异，掌握演员唱、念、动作与音乐节奏的准确合拍，达到了丝线入扣的境界。他擅长演奏传统剧目，特别是其中的“功夫戏”，如高腔的《黄金印》、《琵琶记》、《红梅阁》、《投笔记》、《铁冠图》、《龙凤剑》、《荆钗记》、《彩楼记》、《红袍记》、《汉贞烈》、《渡蓝关》、《全三节》等；胡琴的《铡美案》、《五台会兄》、《尉迟装疯》、《八宝公主》、《火烧上方谷》、《桂枝写状》、《前帐会》等，都是他得心应手，别具一格的



代表剧目。1953年前他除了主要担任乐队的指挥工作外，还兼任高腔戏的领腔任务。他嗓音不好，音域不宽，但音准，音色沙甜，在行腔时多用中声区和低声区，以下行腔多，结实好听。如〔红衲袄〕、〔梭梭岗〕、〔园林好〕、〔驻云飞〕等旋律较为简单的曲牌，他帮来十分优美。还长于领帮转调曲牌，如《锦江楼》剧中的〔园林好〕转〔红衲袄〕、《摘红梅》剧中的〔六犯宫词〕等，行腔亮字，注重传达剧中人的思想感情。李子良坐上鼓师席位后，坐形如钟，仪态庄重，全神贯注，对乐员演奏和演员表演都一一看在眼里，密切配合，不许乐队人员走神、失误，培养出了一批具有高水平的打击乐演奏员和帮腔人员；对其艺徒，更是要求严格，如现在重庆市川剧院担任鼓师、领腔的杨才胜、罗升河、胥明贵、戴彩萍等，都主要是他训练成长起来的。

中华人民共和国成立初期，当选为又新大戏院院务委员会主任委员。1953年，任西南川剧院演出团团长。后又任四川省川剧院、重庆市川剧院一团团长。为重庆市政协委员，全国音协会员。1956年，获四川省戏曲青少年演出观摩演出荣誉奖，重庆市第一届戏曲会演音乐一等奖。

筱月亭(1907——1982)　京剧演员。原名郝子亮，河北任邱县人，出身贫苦农民家庭。民国六年(1917)拜河北梆子老艺人郭树华为师，学习武老生。民国九年出师，后改学京剧，拜徐正华为师，跟师学艺六年，出师后，先后在天津、河南、河北、山西、陕西等地搭班演戏。他梆子、京剧一起练，取其所长，融于一身。继又从赵云樵学武，仅以半师半友的关系受其指点，但筱月亭学习认真，凡耳闻面授，无不一一琢磨记忆，苦学苦练，先后在邯郸、焦作一带，后至保定、太原、郑州等地演出。后演老生，随马最良辗转于宝鸡、西安等地。不久又向刘奎官学习关公戏，如《古城会》、《水淹七军》等。筱月亭能借扮演不同行当角色，打下深厚的功底，并于耳濡目染间、兼取他人之长，融汇贯通，故艺事颇有提高。加之嗓音嘹亮，唱白喷口有力，文武相济。表演热情饱满，深受观众赞许，故逐渐走红，享名于宝鸡、西安。



他于民国三十六年在西安参加陆军第三十六军正声京剧社。中华人民共和国成立后历任新声京剧社副社长，成都市京剧团副团长兼演员。

常演剧目有《九江口》、《战长沙》、《嘉兴府》、《汤怀自刎》、《吴汉杀妻》、《长坂坡》、《过五关》、《狮子楼》、《追韩信》、《霸王别姬》、《古城会》、《徐策跑城》等。在演出现代戏和新编历史剧方面颇有所长，如在《北京四十天》、《红娘子》、《岳飞》、《白毛女》、《党的女儿》中扮演的角色都较成功。

萧克琴(1908——1953)　川剧演员。金堂赵家渡人，本名萧锡光，又名萧永富。青年时代做过小摊贩，当过药铺学徒。民国十四年(1925)进入三庆会，拜师陈碧秀，工旦脚；

后参师马素秋，常在川西一带演出。民国二十四年登台于成都悦来茶园，一时赞家鹊起，誉满蓉城，赢得“花彩皇后”称号。同年，应上海百代公司之邀，赴重庆灌制了《三巧挂画》、《霸王别姬》等留声片。他的表演细腻，于妩媚中微带沉静，行腔吐字清晰明快、流利动听。代表剧目有《桂姐修书》、《三巧挂画》、《霸王别姬》、《二美上路》、《杀狗惊妻》、《生子上路》、《明妃出塞》、《别宫出征》、《箭射马踏》、《铁笼山》等。民国十九年前后萧曾自组戏班，胡惠卿、周开泰、陈全波均搭过他的戏班。他做班主时，从不剥削同行兄弟，他的弟子琴华因做班主剥削他人，他竟愤而断绝了师生关系。中华人民共和国成立后，他当选为金堂县第一届人民代表大会代表。1952 年因病逝于金堂。其徒有琴育、琴华、琴超、琴方(女)、琴容(女)、琴凤(女)等。

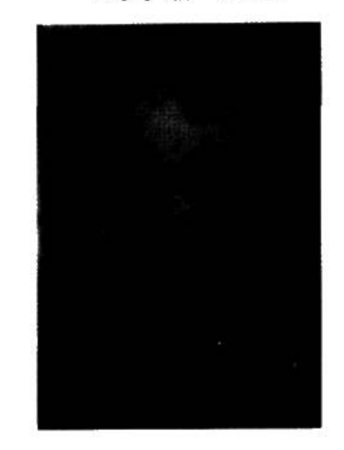
陈淡然(1908——1971)　原名陈子良，早年艺名赤霄容，又名玉查。华阳县(现属成都市)人。川剧演员，幼年上过私塾，喜爱川剧。民国七年(1918)拜川剧净脚周瑞臣为师，主习净行，不时登台票戏。民国十四年到自流井品娱科社，再拜师万玉芳，改学生脚，甚得教益，奠定了坚实的艺术功底，成为专业川剧演员。此后二十多年间，常在成都、重庆、内江、乐山等地演出，艺事日增，声誉渐著。中华人民共和国成立后先后在重庆实验川剧院、西南川剧院、四川省川剧院、重庆市川剧院工作。1952 年秋，参加第一届全国戏曲观摩演出大会，演出传统折子戏《五台会兄》中的杨延昭，获演员三等奖。1956 年底，参加重庆市第一届戏曲会演，获演员一等奖。1954 年参加北京电影制片厂拍摄川剧舞台纪录片《川剧集锦》与吴晓雷合演《五台会兄》。五十年代还录制了《空城计》、《卖画拍门》、《挑袍》的唱片。



陈淡然是中国戏剧家协会会员。他从艺五十多年，刻苦钻研、不断进取，成为能戏多、唱做均有独到之处的生脚演员。做工方面擅长运用眼神传情，身段富于造型美，动作节奏感强。他的代表剧目《烛影摇红》、《闯宫》等，注意艺术结构的匀称，紧、松、快、慢的布局合理，既准确地抓住每出戏的重点施展力气，又不使戏的铺垫和收煞部分平平而过，如经他修改过的传统戏《卖画拍门》，将前面的别家、卖画场次作了适当的精练和艺术处理，成为全剧与塑造主要人物的有机组成部分；主要以工稳的唱腔念白和细致的眉眼手式，刻画老人的忠厚善良而近于怯懦胆小的性格以及与女儿相依为命的亲密关系，为在后来他在恶霸的欺凌下，不惜以死相拚的反差行动，作了充分的准备。戏在较舒缓的节奏中发展，为走向“拍门”的高潮作了恰当的铺垫。他演出的一般剧目，也要在其中选取一二关键码口，调动表演手段、着意渲染，使之具有较强的艺术魅力。他擅演的主要剧目还有《坐楼杀惜》、《烧绵山》、《法场换子》、《春娥教子》等。

1971 年，病逝于山城重庆。

刘华瑜（1908——1977）　德阳黄许镇人，因家境清贫，八岁时便开始学艺。十五岁时到雅安安庆科班学旦脚，艺名刘庆娥。出科后曾在成都永固堂、永遇乐、三庆会，重庆新又新，彭县西华科社等戏班、科班搭班唱戏。



民国十六年(1927)，刘华瑜在重庆演出时，一军阀认为刘有意看了他的小老婆，指使为刘治疗眼疾的医生在药中大量使用附片，使刘双目失明。眼瞎以后，刘华瑜决心创造出自己独特的唱腔以立身于舞台，便蛰居家乡，潜心研究同时代的浣花仙、白玉琼等人的唱腔艺术，补己所短，创造出具有特色的唱腔艺术，并潜思静想出一些动作幅度不大但在唱上却便于发挥的唱功戏，几年以后，不仅板式过硬，字正腔圆，而且婉转动听。中江大磉磴(现龙台场)的观众曾赞誉道：刘华瑜的唱，欲其悲，使人心肺酸楚，泪下潸然；欲其喜，五内愉悦，荡气回肠。因此仍常年受聘于几处戏班。其门徒陈玉萼不离身前左右，许倩云常登门求教，对其唱腔奥妙处均获教益。

1951年，刘华瑜到绵阳前奏剧社(绵阳专区川剧团前身)搭班。致力于培育川剧新秀，经常摸路去给学生上唱腔课。1973、1974年间，冒着挨批斗的危险，每天都到绵阳双桥茶馆为群众哼唱传统川剧，为事业付出了毕生精力，1977年，病逝于绵阳，时年六十九岁。

赵循伯(1908——1980)　川剧作家。巴县人。幼年读私塾，民国十一年(1922)进求精中学。父早逝，辍学谋生，先后当过学徒、店员、教员、职员。自幼爱好文学，民国十四年起在成、渝等地报刊发表文章，四十年代开始业余创作剧本，先后出版了新编历史京剧《崖山恨》、《正气歌》，话剧《长恨歌》、《民族正气》等作品。其中，《崖山恨》收入抗战文艺丛书。

1952年，应重庆市戏改会之邀，他参加了川剧《柳荫记》的整理改编。1953年5月调西南川剧院任编剧。1955年、1963年先后两次参加文化部举办的编剧讲习会，使他的文艺理论和艺术修养得到了提高。他从1953年到1966年，创作、改编、整理了《荆钗记》、《闹齐廷》、《绛霄楼》等大小剧目九十余出。重庆市川剧院及西南川剧院、四川省川剧院第一团上演的主要剧目，不少是出自他的手笔。

其剧作主要是发掘、整理和改编传统戏，涉及古代生活领域较广，题材、形式、结构、风格也较多样化，既有象《文天祥》、《大红袍》这样慷慨激昂地讴歌民族精英的历史剧，也有象《荆钗记》这样的追求婚姻自由、反封建的爱情题材剧；既有象《闹齐廷》这样的对公子王孙辛辣嘲讽的闹剧，还有象《绛霄楼》那样引人入胜的传奇故事剧。代表作当首推《荆钗记》。他遵循"推陈出新"的方针，摒弃原剧中宣扬封建道德、表彰义夫节妇的糟粕，突出富贵贫贱的矛盾，着力描写男女主人公对爱情的忠贞及其与封建势力的抗争。在结构上，对原本的枝蔓删汰得体，在语言方面，既富文采，又通顺上口。1955年，该剧由阳友鹤执导，在重庆上演，受到观众欢迎。1961年3月，重庆市川剧院演出团进京汇报演出，《荆钗记》

是重点剧目之一，演出后受到首都戏剧界、学术界好评。至八十年代，《荆》剧仍然是重庆市川剧院经常上演的保留剧目。

他性格内向，不善交际，却与演员多方接触，听取他们的意见，在创作过程中与导演密切合作。他的剧作不仅文学性强，富于可读性，也富于可塑性，易于付诸舞台，颇受导演、演员欢迎。

“文化大革命”初期受到冲击。1979年，他已年过七旬，在精力衰竭、半身瘫痪的情况下，犹用左手改编话剧《王昭君》为川剧剧本。

1980年4月15日卒于重庆，终年七十二岁。

韩绍武(1908——1980)　四川曲剧演员。宜宾人。自幼家贫，经人介绍，赴贵州刘家河拜陈庄于(浑名小玩友)为师，学习曲艺演唱。后即在川南各城乡献艺度日。中华人民共和国成立后，积极团结艺人，组织演唱活动，为组建宜宾市曲艺剧院、培养壮大曲艺队伍，以及在使曲艺发展成曲剧方面，作出了成绩。他爱学习，肯钻研，善吸收，擅弹月琴、琵琶，对清音八大调融汇贯通。所唱曲目，始终保持中河道流派的特点：唱腔淳朴，亮词亮调，干净利落，以声腔刻画人物心理活动。1958年演唱的清音《伯牙碎琴》，获四川省曲艺会演演出奖。代表剧目还有《夜黄昏》、《耗子偷油》、《贵妃醉酒》、《明皇游园》等。曾任宜宾市曲艺团副团长，多次任宜宾市人大代表和政协委员。

孙盛辅(1908——1982)　京剧演员。祖籍北京清河。排行老三，小名“三儿”。八岁时，因家境贫寒，入北京富连成科班学艺，艺名盛辅，先学老旦，后改老生。从师萧长华、蔡荣贵及师兄雷喜福，因一次顶替谭富英演出《定军山》，一举成名。以后又上演了《连营寨》、《清官册》、《南天门》、《打棍出箱》、《群英会》等戏，成为科班的梁柱，与师兄赵盛臂(武生)齐名，人称“左辅右臂(弼)”。



八年科满，随萧长华辗转天津、青岛、张家口演出，更受萧老指点，艺术更加精进。孙曾亲睹谭鑫培、杨小楼、余叔岩、高庆奎等京剧名家的表演艺术，深受启迪。孙曾在广和楼挑班演出，与另一在广和楼演出的须生王又宸平分秋色。北京梨园总会名老生石匾上刻有百余名老生姓名。十七岁的孙盛辅居第八位。“九·一八”事变后，孙在西北察哈尔、张家口、西安一带演出。曾两度赴成都，在华瀛大舞台演《群英会》孙演前鲁肃后孔明。颇受好评。民国三十三年(1944)参加康春京剧团辗转川西农村。其间曾与常香玉、周慕莲、天籁、盖山西、果子红等戏曲演员进行交流，在太原与焦菊隐合作排演改良戏《蒸骨三验》等。1949年底在德阳演出时，适逢解放，剧团编为中国人民解放军十八兵团六十二军文工团三队。随军进驻雅安，改为西康省文工三队。1955年西康省并入四川省，改为四川省雅安京剧团。任副团长。

1956年加入中国共产党，同年加入中国戏剧家协会并任剧协四川分会常务理事、省

文联委员；后被选为省政协委员，政协雅安县常委，雅安县人民代表。1961年雅安京剧团调往渡口市，改名渡口市京剧团，孙任艺委会名誉主任，艺术顾问。由于他在艺术上有突出成就，日本学者石岛次郎所著《中国京剧二百年》对孙的表演给予很高的评价；《梨园缩影》一书介绍了孙的演唱艺术；百代唱片公司在三十年代为他灌制了留声片。

孙六十余年戏曲生涯，以白胡戏和诸葛亮戏造诣最深。四川人民广播电台曾多次录播他的唱段和《失、空、斩》、《哭灵牌》、《定军山》、《桑园寄子》等戏。

1980年在第二次四川省文代会上演出《借东风》后，即告别舞台。孙艺精品端，诲人不倦，曾辅导厉慧良的《盗宗卷》；渡口市京剧团的业务骨干范少康、刘玉佩、马子豪、龙化德等均系他的门生。孙患食道癌期间，一边整理回忆录，一边录制唱段，还悉心辅导上门求教的弟子。1982年，正当剧协四川分会和四川电视台筹备录制他的表演艺术时，他不幸与世长辞。终年七十四岁。

何想云(1909——1969)　舞台美术家。四川崇庆县人，十三岁随其堂叔赴上海、学艺于霞光布景公司，拜师薛文伟。薛见何聪颖好学，尽传其艺。师徒相偕返川，分别为“华瀛大舞台”，“三庆会”担任舞台美术设计、绘画、灯光及装置，开创了四川戏曲的舞台美术。



三庆会演出《火烧平阳城》时，何因配制氯酸钾作“欢喜弹”(烟火)，炸断了右手，三庆会悯其因公致残，拟养一生。但何不甘坐享其成，苦练左手，恢复了他的艺术生命，遂自号为“折臂翁”。先至雅安，后赴西昌，献艺于惊天戏院。戏院解体，浪迹于西昌所属各县、为人画相、画观音、钟馗……赖以为生，至盐源定居，画相并摄影为业。1953年冬，应西昌川剧团邀请，携眷到西昌、献艺舞台。

他的舞台美术以写实见长，如《聂郎望娘》的布景，只见滔滔白浪如临大海；《柳毅煮海》的布景，但见滚滚浓烟，他设计的金殿龙凤飞舞，园亭精巧玲珑。他画的侯门深邃莫测，茅舍蔽陋堪怜。观众看后，无不啧啧称誉。

何徒众多，布于川滇两省，原四川省川剧院二团美工缪通，即其大弟子。收缪为徒时，何年仅十五。

1969年阴历除夕，病逝于西昌，年六十岁。

张海平(1909——1976)　泸州人，自幼爱好文学，毕业于成都外语专科学校，后入上海外语学院深造。民国二十年(1931)起，常以“海哥”笔名向林语堂主编的《论语》刊物投稿，并应聘为林的秘书，并曾接受商务印书馆的约请，参与编写字典等工作。民国二十六年回泸后，先后在女学会，泸州中学等校执教。民国二十八年曾任《泸州青年》报主编。

1949年后，他在泸州一中、二中任语文教员，后调川南文联工作，与泸州曲艺艺人接触甚密，常帮助整理、改编传统曲目，也创作一些现代曲目，在泸州曲剧的萌芽和形成阶段

中，是个积极的鼓吹者和编剧。现代小戏《新陪嫁》即是以“曲艺剧”命名的处女作。之后又写了《卖黄谷》(即《卖余粮》)发表于1954年1月9日《四川日报》。还经常撰写文章介绍曲艺剧，呼吁新文艺工作者给予有力的支持和帮助。如《试谈四川木偶戏、灯影戏和曲艺剧》(载1953年1月31日《四川日报》)、《四川曲艺剧及其发展前途》(载1955年农历正月十七日《工商导报》)等。

四川省人民政府成立后，他调省文联工作，后在成都市文化局工作期间、常以辛铁、汝平、一丁等笔名，写了不少文章和作品。虽经坎坷多年，对文学艺术的研究却锲而不舍。1963年从天全县回到泸州，又在泸州市曲艺队从事曲艺剧创作。曾改编了大型现代戏《红梅岭》和小型现代戏《二块六》等。

张海平曾任成都市曲艺队队长，《四川日报》特约通讯员。

周长春(1909——1980)　四川曲剧鼓师。永川县人。幼年家贫，十二岁即从师学唱“顶顶戏”，十四岁拜曾敬堂学打道琴(竹琴)。十七岁起，独自在茶坊酒肆演唱售艺，足迹遍资阳、隆昌、铜梁、大足等地。民国三十三年(1944)到叙永县定居后，以艺求生，夜间又做报时的“打更匠”。1953年参加叙永县曲艺队。他的竹琴演唱属南音调(道教)流派，其代表节目有《三战吕布》、《水漫金山》、《桑林显魂》等。自上演曲剧后，他一直从事司鼓工作，研究、探索曲剧中打击乐的使用和锣鼓的配置，为剧情的需要服务。为形成曲剧的锣鼓的特色及风格，向民间学习闹年锣鼓，向川剧借鉴传统程式，作了不懈的努力，也创造设计出一些新锣鼓点子在实践中运用，为曲剧的发展作出了贡献。

谭天禄(1910——1970)　又名谭云生，灯戏艺人。清宣统二年(1910)五月十一日，出生在川东梁山县复鹞子(今梁平县复平乡)谭氏“端公”坛门，自幼禀承父教，学唱灯戏；八岁会唱《卖花线》，十岁会唱《春兰送酒》。随着年龄和演技的增长，跟父学艺已不能满足，二十岁说服了父亲，变卖祖业田产四十石，购置戏装，拜在本县灯戏艺人“金画眉”王玉门下为徒。加之天资聪慧，刻苦磨炼，时过三年，声情并茂、唱做俱佳，成了梁山灯戏的一代名艺人。

从三十年代到四十年代。谭天禄在梁山县四十八个乡镇，被竞相邀请，老少争看。由他领衔的灯戏班，压倒了外地至梁的江湖班社。人们称道他嗓音好、扮相好、拿手好戏真不少：《断机教子》的秦雪梅，《描容启程》的赵五娘，《雪山放羊》的夏荷莲，《四仙配》的张桂英，《骂坡·回窑》的王宝钏，《抱瓶》的花魁，《春兰送酒》的春兰，《送京妹》的赵京娘等，都演得活灵活现。

抗日战争时期，梁山城遭日机轰炸，在乡间，办寿酒的，男婚女嫁的，娃儿“观花”、“出关”的，却仍要看谭天禄唱戏，有时每天要唱两三家。民国二十七年(1938)腊月，城关有人点了谭天禄和胡二唱《雪山放羊》，围观者挤满街道。二人唱得听众眼泪巴巴，争相掏钱救济戏台上的“雪山放羊人”。邻县的不少灯戏艺人也慕名移居梁平，搭谭天禄的包头班。一

些川剧旦脚也来向他学艺。

中华人民共和国成立后。谭天禄的艺术才华得到人民政府的重视，1952 年 8 月梁山县组织剧队，谭天禄担任副队长；1956 年 12 月，谭天禄被任命为梁平县川剧团副团长。1970 年 5 月 28 日，因病逝世。

薛艳秋(1910——1972)　川剧演员。成都人。本姓陶，名菊生，字泽民。父营小商，母早丧，他幼年时不愿读书，好看川剧，尤喜旦脚戏，常常瞒着父母摹仿台上的旦脚唱段、身法。不久，他乘父外地经商，便离家出走，改姓易名，步入梨园。民国十一年(1922)，拜陈碧秀为师，由于他勤学苦练，一两年的时间，就学会了旦脚表演的基本技法。他在成都首次登台演出《传情斩考》的苏妲己，受到观众好评，称赞“师高弟子强”。民国二十五年，他随成渝川剧促进社赴上海演出，京剧大师梅兰芳和程砚秋观看了他演唱的《贵妃醉酒》、《金莲调叔》、《穆桂英》，梅称赞他是川剧旦行中“一朵鲜艳的奇花”，梅还赠薛一块书有“雪梅”二字的金色锦屏；薛艳秋诚恳地向梅请教，使他在传统表演方法上收获很大，艺术上更趋成熟。在沪时，他曾录制有《长生殿》、《花仙剑》、《桂英打雁》等戏留声片。民国三十四年后，声音“下字”，直至倒嗓。因而一度生活凄苦，几乎濒临死亡。中华人民共和国成立后，进入重庆市戏曲曲艺改进会，继后又参加重庆市川剧院。二十多年间，在剧目鉴定、剧本修改、导演、教学等方面，作出了贡献。如《琵琶记》、《黄金印》、《三天香》、《怒龙沱》、《绣襦记》等剧的挖掘、修改和导演工作，他都积极参加。仅在重庆地区，在艺术上受他教益的中青年演员就有苹萍、秦淑惠、刘卯钊等人。他虽少文化知识，但善于虚心交往社会文人和接受观众意见，致使他的表演艺术得以不断长进。并从长期的演出实践中领悟到“审、领、稳、准”的表演诀窍(“审”戏的主题思想；“领”会剧中人物的性格特征；达到唱、念、做、舞的“稳准”境界)，收到良好的艺术效果，三十年代就誉满全川，有“四川梅兰芳”之称。他演的戏路宽广，《贵妃醉酒》、《老背少》、《金莲调叔》是他常演不衰的拿手好戏。



中华人民共和国成立后，他参加“戏改”工作和戏曲教学工作。1972 年因病在重庆逝世，享年六十二岁。

露凝香(1910——1982)　川剧演员。本名牟子华。宜宾人。八岁入钧字科班学艺，拜名旦陈艳卿(陈麻女)为师，工旦脚，尤长花旦、武旦。出科后赴成渝等地，一边搭班唱戏，一边以艺会友，得名家浣花仙、萧克琴、白玉琼指点，技艺精进。后自筹资金，新制戏箱，自任“东家”，献艺于川东、川南、川西城乡。由于服饰新颖，行当齐全，特别是他和其三个女弟子——曼丽、丽丽、美君的精湛演技，演出十分红火，轰动一时。他唱腔甜美，表演细腻，善于以眉眼身法表现人物内心活动。代表剧目有《白蛇传》、《八宝公主》、《王三巧》、《挑帘打饼》、《刺目劝学》等。抗日战争期间，在泸州遭日机轰炸，行头损失殆尽，人员四散。为了谋

生，他带着女弟子再次闯荡江湖，并时时处处护着她们，宁愿自己挨打受气，也不使徒弟遭辱，受到同行们的称赞。中华人民共和国成立初，曾在筠连、长宁等地演出。1956年到江安县川剧团教学和担任艺术顾问，培养了不少学生。1958年任江安县政协委员。

王学君(1911——1981)　川剧演员。本名江彝贤，生于成都。为川剧演员唐广体门下高足之一。工花旦兼及闺门旦、摇旦。是成都川剧舞台上第一名登台演出并从艺终身的女演员。

父亲江润生，原为清朝成都县县衙门子，因家庭经济窘困，于十四岁时被其父卖与自贡一盐商作童养媳兼及丫头，后因夫家虐待太甚，遂逃回成都。在成都偶与川剧艺人罗燕云(男旦)相识成婚。受罗燕云影响，对川剧艺术产生了浓厚兴趣，参加了娱闲票社，常参加该社在各地茶馆“摆围鼓”的活动，后三庆会唐广体见其嗓音圆润，容颜娇好，遂将其收为门下。由于她在娱闲社内唱腔已有良好基础，加入三庆会后又能刻苦钻研，艺术造诣有了长足进展，于成都初次登台后即受欢迎。后除随三庆会在成都、重庆两市演出外，又在乐山、宜宾、雅安等地跑滩搭班，广收众家所长来丰富自己的艺术修养。中华人民共和国成立前夕，始回成都，入成都新光川剧团献艺。1958年调云南省川剧团，后又调云南省戏剧学校川剧科执教多年。1963年随团调回四川，在成都川剧团工作，1972年退休。

其代表剧目有：《昭君和番》、《情探》、《绛霄楼》、《郗氏醋》、《金串珠》、《花仙剑》、《花月亭》、《逼嫁》

1981年病逝，终年七十岁。

王少泉(1912——1979)　京剧演员。曾用名筱荣贵，河北省任邱县人。自幼随父王永泉学艺，民国十三年(1924)入北京斌庆社，工长靠、短打武生。先后拜京剧演员赵瑞春、俞振庭为师。勤奋好学更加名师指点，十三岁即在北平舞台初露头角。



民国十四年随父离开北平，在天津、大连、营口、奉天(今沈阳市)、上海、汉口、烟台、哈乐滨、南京、杭州等地演出。主要剧目有全本《马超》、《蜈蚣岭》、《乾元山》、《八大锤》等，颇受观众欢迎。

民国十八年至民国二十年间，他在上海开始演出猴戏连台本《西游记》，声誉颇著，每月包银大洋一千二百元。并与花脸金少山同台演出全本《连环套》，受到观众赞誉。

民国二十一年至民国二十六年间，他在长期流动演出中对长靠、短打武生、花脸、老生都悉心研究，艺事日益精进，在《铁公鸡》中饰老帅时人誉为“活老帅”；在猴戏方面已形成独特风格，人称“南派猴王”。

芦沟桥事变后，响应“左联”的“中华民族有志之士不作亡国奴，到大后方去宣传抗战”

的号召，携眷奔赴四川。此时以演猴戏为主，足迹遍及泸州、重庆、内江、宜宾、涪陵、万县等地，“王猴子”的绰号也为四川观众皆知。

1951年1月参加新声京剧社(成都市京剧团前身)。造诣日深。他长于刻画人物，能武戏文演，文武兼长，唱念并重，字字清晰，身段干净利落。曾塑造过马超、赵云、黄天霸、哪吒、弥衡、王佐、蔺相如、楚霸王、张飞、高登等不同性格类型的人物。

他不泥成规，勇于探索创新，被誉为“活猴”，脸谱、服饰、表演均有革新。他根据本人脸型特点将雷公嘴改为小圆包嘴，张口带笑，形象很美；脸谱线条简练，笔锋有力。戴猴帽，著三折猴裙及排列叶形云肩，黑鞋黑袜，并创造了八卦猴步、半兰花手，道白、眼神、翻滚皆匠心独运，故能自成一格。

他还成功地塑造了许多现代人物形象，如《白毛女》中的黄世仁，《甲午海战》中的方仁启，《八一风暴》中的顾仲君，《夺印》中的陈景宜以及《红灯记》的鸠山，《沙家浜》的刁德一等，都能表演得不温不火，恰到好处，形体与内心统一，性格鲜明突出。

代表剧目有《闹天宫》、《闹龙宫》、《闹地府》、《闹灵霄》、《火焰山》、《杀四门》、《将相和》、《霸王别姬》、《击鼓骂曹》等。

陈艳梅(1913——1972) 评剧演员。女，又名刘素言，艺名灵芝花。辽宁沈阳人。出身工人家庭。

民国十年(1921)在哈尔滨同乐舞台学戏六年，聪慧勤奋，学戏六十余出，又投师碧莲花深造。登台演出名冠一时，在东北三省中有“评剧皇后”之称。“九·一八”事变后，逃离东北，往北平、西安等地演出。



她嗓门不高，清晰亮堂，行腔低沉曲折，放腔洒脱酣畅，别成一家。她演戏很多，《贫女泪》、《杜十娘》、《花为媒》、《珍珠衫》、《杨三姐告状》、《哭长城》、《白蛇传》等，深受观众喜爱和同行尊崇。西安的老观众对她在《贫女泪》中“一日夫妻百日恩”的精彩唱段，赞不绝口。琴师崇其唱法，根据她的嗓音特点，将主奏乐器改为二胡，板胡退居二位；为加大音量，改老弦为子弦，用占弦作老弦，精心伴奏。白玉霜早年和她同台演出时，曾学习吸收她的唱腔，形成了“白派”艺术。

中华人民共和国成立后她积极参加演出，1953年发起组织成都市新蓉评剧团，1955年任副团长，奔波剧团建设，热心培养学生。老年时演出评剧现代戏《向阳商店》的老奶奶一角，亦显其艺术造诣，内外赞服。1956年参加中国民主同盟。曾任中国戏剧家协会四川分会筹备委员、理事和成都市政协第三、四、五届委员等职。

陈艳梅早年成名，为人忠厚正派，同行广为赞许。但身世坎坷，民国二十一年结婚后过早离开舞台，只是在节日或生活困难时出台演出，未能展示应有的才华。中年重新奔波舞台，独自供养老母和四个子女，费尽心力。晚年又遇“文化大革命”浩劫，倍受折磨而逝世。

李惠仙(1913——1973)　川剧演员。女,原名李蜀翘,珙县人。出生于重庆三升店街。民国十七年(1928)继母迫作童养媳,不堪凌辱,逃避重庆姨母家。民国十八年底姨母欲逼为娼,逃到成都拜唐广体为师,工旦。民国十九年即随师在成渝等地登台演出。民国二十五年应上海百代公司邀请,灌有《出北塞》、《百宝箱》、《平西夏》、《彩楼记》等唱片。民国二十九年后在宜宾被陈观文逼迫为妾。解放后才返回舞台,在重庆、江津、雅安等地演出。1954 年与其夫叶秋枫参加泸州市群力川剧社,后群力与群光合并为泸州市川剧团时,便成为该团主要演员。1956 年当选为泸州市人民代表,连任四届。1958 年被选为市妇联执行委员,1959 年又选为四川省政协委员。同年 8 月,参加中国川剧团到东欧等国访问演出,担任《焚香记》、《柜中缘》、《芙奴传》中老旦,受到各国观众的赞赏。1963 年当选为中国戏剧家协会四川分会理事,在"文化大革命"中,被打成"反动艺术权威"、"地主分子"备受凌辱。1972 年恢复名誉后,一病不起,于 1973 年 3 月 27 日逝世,享年六十岁。

李惠仙在青年时擅长演唱功戏,《出北塞》中饰王昭君,唱腔极佳,能将离别之情表达得深刻动人,做到了"凡音之出,起之于心,表达于情"的境地。《柴房公堂》〔锁南枝〕一曲,能沁人肺腑,催人泪下。《重台别》的语言艺术,也能表达出分离之苦,抑郁之情。在《花仙剑》中饰花仙,表演细腻得体。中年后则以演老旦、摇旦为主。《洪江渡》中饰殷满堂,《帝王珠》中饰杜后,《庆云宫》中饰郗氏,演得神形兼备。《金印记》饰苏母,能把"义为势丧,以财度人"的丑恶形象,刻画得十分生动。《辫非记》中的姜母,收到使观众立地唾骂的效果,《杨家将》中的佘太君,《岳母刺字》中的岳母,能将慈母的厚爱,鼓励儿子尽忠的心情,表达无遗。她与祝文君合演的发掘剧目《背娃赶会》极受称赞,并获表演奖,在现代戏《红岩》中扮演的华老太婆,有"活双枪老太婆"之誉。《母亲》一剧中饰地主婆,也能以富有情感的语言、得体的形象,把人物内心活动表达出来。

琼莲芳(1914——1966)　川剧演员。宜宾人。工花旦、青衣兼擅鬼狐旦、泼辣旦。原名郭明森,家贫,由张姓抚养。改名张文卿,艺名琼莲芳。爱看戏、学戏,初无师承,民国十七年(1928)在乐山加入燕如班,拜川南旦脚李绍琼为师,刻苦学艺,其表演细腻而含蓄,身段、表情神色俱佳,在观众中享有"秋水为神"(语出杜甫诗《徐卿二子歌》)的赞誉。擅演剧目有《放裴》、《断桥》、《别洞观景》、《花田写扇》、《杀狗》、《打神告庙》、《北邙山》、《泥壁楼》、《铁龙山》、《锦江楼》、《花仙剑》等。中华人民共和国成立初期参加重庆市实验川剧院,除日常演出外,尤热心于培养青年演员,是省、市各届戏曲演员训练班的主要教师之一,并多次赴陕西省戏曲研究院讲学,门下桃李甚众。为了"废跷不废功",苦练"脚尖舞"(不用芭蕾舞鞋,只穿普通彩鞋),终获成功,使许多难以应用而又是川剧特有的舞蹈艺术推陈出新,得到变革与发展。1957 年他随重庆市川剧院赴北京、上海、



南京、济南、武汉等地演出时，这种舞蹈技巧被戏剧界誉为“中国芭蕾”。其主演的《放裴》、《断桥》、《别洞观景》，已被许多兄弟剧种借鉴、移植。他与姜尚峰共同传授的《放裴》，经重庆市歌舞团改编，在第六届世界青年联欢节的国际哑剧比赛演出中获银质奖章。他主演的《别洞观景》一剧，已拍摄成艺术画册，1963年由重庆人民出版社出版。

郭一萍(1915——1978)　川剧舞美工作者。四川合川人。幼时读过几年私塾。十岁时因父亲(中医)替人治病遭陷，家业败落，被迫辍学，只身到重庆天宫街寿山堂纸扎铺当学徒。民国十九年(1930)学徒期满，就业于重庆赢寰京剧团做纸扎彩头。民国二十一年离开重庆，相继到泸州、叙府川戏班里作纸扎，兼画布景。在叙府“凡尔登”戏院工作了一年多之后，参加了《北京飞叉武术团》，负责宣传并学演滑稽(小丑)。民国二十三年回重庆加入《余扶侠魔术团》演滑稽角色，同时又在《北碚剧社》演话剧。民国二十四年随“二〇剧社”到重庆、长寿、涪陵、丰都、江津、泸州、叙府、嘉定、成都演话剧，并兼宣传、布景工作。“二〇剧社”离开成都时，便留在“三益公”剧院画景片。民国二十七年，为宣传抗日参加了国民党二十九年集团军战地服务团从事演剧、歌咏和救护工作。民国二十九年回成都，在棉花街“永乐戏院”搞舞台美术，兼“三益公”布景工作。民国三十三年在乐山参加国民党十七师的《维新舞台》演川剧。同时又参加“中国凌云话剧社”；民国三十六年参加邛崃川剧团，担任编剧、布景。民国三十七年回成都“三益公”搞编剧、布景。1951年11月，参加西康省文工团二队(雅安川剧团前身)。



郭一萍的艺术生涯中，流动频繁，足迹遍及全川，身栖京、川、话、武术、魔术诸行，编、导、演、舞美样样皆能，数十年深得观众喜爱，被同行们赞誉为“多宝道人”，可见其多才多艺，身手不凡。在他的艺术成就中，舞美设计更具特色，堪称佼佼者。主要舞台美术设计有《天宝图》、《走麦城》、《牛郎织女》、《珍珠塔》、《雪山成圣》等。

民国三十六年在宣传《走麦城》一戏时，他充分运用并发挥了民间造型工艺，扎了一个三米多高的关羽像，栩栩如生，供奉于台前，且每日香火不断，以示崇敬。这样，无形中勾通了与观众之间的共同审美心理，上座率也为之大增。

民国三十七年间，上海舞美师倪冰生应聘赴蓉，在“华赢大舞台”搞舞美，郭一萍从倪身上学到不少技艺，并与倪积极配合，为《血滴子》、《青城十九侠》、《薛刚大闹花灯》等戏搞舞美设计，运用机关布景，灯光特技，制造出各种神奇变幻的舞台景象。天幕上的高山流水，瀑布飞溅，使人大有身临其境之感。在“空中飞人”中可以从近到远，从远到近，从大到小，从小到大，对典型环境和舞台气氛的渲染，起到了有力的烘托作用。

中华人民共和国成立初期，在舞台设备极其简陋的情况下，与灯光师萧志诚合作，因地制宜地制作出了用煤气灯打天幕的灯光设备。在《牛郎织女》一戏中，用纸扎工艺，精心

设计制作了一幅千姿百态的“鹊桥”。百鸟在纱幕和灯光映衬变幻下，轻盈翻飞，婉转鸣唱，使人顿感这是一群活的精灵，十分动人传情。他在《柯山红日》、《红鹰》、《金沙江畔》等现代戏的舞美设计中，将话剧的写实与戏曲的写意溶为一体，制作出的布景色彩明艳，形象生动，对川剧现代戏的舞美设计作了有益的探索，丰富了川剧舞台艺术。1978 年因患鼻癌逝于雅安。

黄一良(1915——1963)　川剧鼓师。又名黄元烈。自贡市人，人称黄老九。在自贡蜀光中学读书时，受家庭和弟兄的影响，酷爱川剧音乐，弟兄几人，自成一班“场面”。他打小锣，兼司鼓。川剧鼓师左清云、李怀初、杨敏安等常来家传授技艺。他学习刻苦，能记简谱，老师所教均先记录而后常在风琴上练习。谙熟昆腔、高腔、锣鼓，兼及各种声腔，还能串演小生。民国二十一年(1932)在自贡为筹办贫民工厂募捐演出，他与周慕莲合演过《情探》，民国三十二年为抗日募捐演出，在《长生殿》中饰唐明皇。

民国二十三年以后，他往返于重庆、泸州、宜宾、自流井之间，从事“玩友”活动。他对人谦和，以艺结友，常与川剧演员阳友鹤、周裕祥、刘成基、黄耀庭和音乐家郑沙梅等切磋技艺。

1949 年，他参加蜀声川剧团任鼓师，后转自贡川剧团工作。1954 年调西南川剧院研究室，1955 年转四川省川剧院研究室工作，参与《川剧高腔曲牌》第二集的编辑工作，其中不少曲牌是他自念自记。

1959 年中国川剧团赴东欧演出，他任鼓师。他担任了许多戏的音乐设计。在《谭记儿》中，他设计了一曲幕前合唱，以昆曲为基调，恰如其分地表现了佛堂诵经的气氛；在《孔雀胆》中，对全剧音乐处理和曲牌的运用，以及对阿盖公主独白唱段的设计，均大胆创新，尤善于将剧情和人物溶为一体。在《荆钗记》中“饯别”一场的合唱，综合运用了各种不同的曲牌，表现了剧中人难分难舍的情景；其他如《晴雯传》、《文成公主》、《武则天》、《千里送京娘》。现代戏《八女颂》等的音乐设计和处理，能依剧情需要，从人物性格出发，对每支高腔曲牌的运用，有减有增，有拆有合，特别是对悲怨、抒情之类的曲调运用，甚为得心应手；对合唱曲的设计，不采用单一高腔曲牌的旋律，常巧妙地将昆腔和其他声腔的旋律，溶汇其中，对川剧的高腔、昆曲等多有创新发展。

他还整理有《川剧锣鼓牌子》(第一集)，与胡为孝合作整理的《川剧锣鼓牌子》均已出版。

陈华新(1915——1964)　川剧演员。原名陈绍海，盐亭县双龙人。九岁随叔祖陈海泉学艺，工丑脚。十一岁进入西充县青华科社学戏，艺名“小怪物”。出科后，曾在仪陇亦乐科社作过助教，陈全波的《裁衣》一剧曾得到他的指点。1952 年参加西充县川剧团。1960 年调南充艺术学校任教，并任南充地区灯戏剧团艺术指导。1963 年应邀到四川省川剧学校讲课。他是中国戏剧家协会会员及四川分会理事，南充市政协委员。

他诙谐风趣，刻苦好学，功底扎实，善于积累，在四十余年的艺术生涯中，他塑造了近百个各具特色、性格鲜明的艺术形象，表情自然，充满生活气息，传神感人。特别是《闹馆》中的贺其卷，刻画得生动有趣，充分表现出一个"打不湿、扭不干"、集中社会中的地痞、酒鬼、无赖于一身的典型形象，在川剧界独树一帜，在川剧襟襟丑方面有很高的造诣。拿手戏还有《乔子口》(饰刘子唐)、《一只鞋》(饰毛大富)、《算命》(饰万先生)、《裁衣》(饰龚裁缝)、《药茶计》(饰张浪子)、《党的女儿》(饰胡梦海》等。他对灯戏亦颇有研究，唱腔具有很浓的地方特色，曾主演和导演过一批灯戏，对灯戏在南充地区的发展有较大贡献。

李小钟(1916——1935)　川剧女演员。重庆人。原名石顺娣，念小学三年级时丧父，母改嫁黄姓，遂随更名黄云清。后母染鸦片瘾，继父随即去世，母女无以为生。

民国十八年(1929)，李大钟在重庆开办进德科社，见云清灵秀聪颖，孤苦辍学，经傅三乾力荐，收为义女，改名李小钟，以首科女生入科学艺。初习花旦、闺门旦，大钟特为延请国术师余发斋亲授拳术，武功既长，刀枪剑戟均能操弄自如，进而攻习武戏，以《水漫金山》之"滚杖"和《穆桂英》、《铁弓缘》、《放裴》、《盗二宝》等剧崭露头角。出科后，又以《貂蝉拜月》、《双洞房》、《梅龙镇》、《双金丹》、《双拜月》、《夕阳楼》、《秋闱报》、《雄黄阵》、《夺棍》、《霸王别姬》等剧展露才艺于重庆春明舞台、一园、又新舞台，曾在《西游记》中出人意料地扮演孙悟空，不露女儿气。

此间，先后得到李大钟、傅三乾、张德成、曹俊臣、陈翠屏、傅又麟、吴晓雷等人和时装戏作家刘怀叙的关怀指点，技艺益增。《川剧人物小识》记其"唱白明晰，做工细腻。平居养母抚妹，极尽孝友。不浪漫奢侈，不骄矜假满，厌绝富宦应酬，颇能洁身自好。剧毕辄伏案写读，俨然闺秀本色"。后与同班科生张鑫培(武生)志趣投合，彼此相爱。

民国二十三年秋，从母意离开进德科社到成都，在机枪团团长兼城防司令刘树成所办"新又新"搭班演戏，戏路又有开拓，除演出传统戏外，又陆续担任时装戏《自残》、《巧姑》、《茉莉姑娘》剧中女主角，在新编剧目《黛玉升天》中所饰林黛玉，《刺雍王》中所饰吕四娘，更为成都观众赞赏。次年，班主刘树成睐其声艺，令她适嫁其子，小钟母亲亦从中助澜诱逼，九月二十三日，小钟出演与其身世近似的时装戏《黑化大观》后，不屈凌逼，吞鸦片殉情而死。时仅十九岁，观众、艺人闻讯，诸多痛惜，吊唁联幛布列满街。观众以刘怀叙所作时装戏名撰联痛挽："情场幻影，可怜的儿女；爱你死了，是谁害了她?"。

阳华居(1916—1960)　原名阳昔阳，出身农家，祖籍南部。十二岁入青华科社学艺，科名青山。始学旦脚，后改学武生。出科后，先后在南部、西充、阆中等地搭班。民国二十五年(1936)径赴省城。在三益公、华瀛大舞台等处献技，十年后又到南充行艺。1949年后，参加遂宁联合剧院，该院后改称遂宁专区剧团、绵阳专区川剧二团，他一直留团工作，1960年，因患肝硬化在绵阳去世，享年四十四岁。他生前特别善于学习他人的表演经验，在艺术上广收博采，以能者为师。三十年代的成都川剧舞台，名流云集，阳华居常去观摩各名家演



出，特别是魏祥林、宋书田两前辈精湛的技艺，更是使他深受启迪。在南充期间虚心向周海滨学习讲白，以后他的几个讲纲戏《公堂失和》、《美洞房》等均有长足进步，抑扬顿挫鲜明。他一生塑造了众多的舞台形象，他所扮演的古代书生形象，风流倜傥，潇洒飘逸，书卷气浓郁，他在表演中很注重给人以美感和画面感，在舞台上站立时，双脚总是成丁字形，从不双脚并列，腆着肚子面对观众。坐时全身端直，从不露出脚尖。他说："文小生要风流潇洒，要行如风，如清风之飘逸，疾风之迅速。静下来又要静如处子，给人以画面感。"在塑造舞台形象时，特别注重对角色内心世界的体现，他说："表演重在传神，情是神根，情发于中，外托于形，没有感情色彩的表演，是不能传神感人的。"1951 年，剧团排演《云罗山》，他饰秀才一角。演出前，他进行一系列的案头准备工作，对角色进行了认真的体会，并结合剧中规定的情节和人物情绪的变化，设计了声腔和形体动作。后来该剧演出时获得了好评。

阳华居对戏曲艺术的"虚"和"实"的辩证关系有独到的见解，他不同意因"戏"字半边"虚"就可以胡编乱演，他说："虚中实，实中虚，戏到传神处，虚实俱相宜。"认为在舞台表演中，天、风、雨、鸟、房屋、餐具都是虚的，而演员在心中，眼里却要把它们看成是实的，这样观众才能有实在感。他认为舞台表演必须要有四定：一、定量：物体大小不能随意扩大和缩小；二、定物：闻的是红梅、不能给人以酸桃感；三、定向：雪迹先在窑前，不能又改在窑后；四、定时：演员看一物体表示一定意象时，需要一定的时间，晃眼而过，就不能引起观众的注意。

1958 年后他因病告别了舞台、病中又把精力放在教育、培养学员的工作上，后来病入膏肓，仍躺在床上教学，直到去世。

彭海清(1916——1981)　川剧演员。原名任大庭，艺名"面娃娃"。西充人。幼年家贫，八岁被艺人彭先庭收为义子，改名彭海清，入南充平原分社学艺，初演娃娃生，首次登台扮《二堂审子》的秋哥儿，以其扮相俊美，嗓音甜润而深受观众喜爱。不久投师李玉山，学艺三载。民国十八年(1929)参加仪陇亦乐小黎科社，除学武生外，还涉足其他行当，在《长坂坡》中扮赵子龙英俊威武，恰似捏面人巧手下的武生面人，为人喜爱，从此人称"面娃娃"。民国二十年回南部省亲，应大同科社之约，在《火龙镖》等戏中崭露头角，此后便留该社，复拜李青云为师。民国三十四年赴遂宁唱戏，每场座无虚席，驻军李连长的戏班与老



板为争他而交恶，最后迁怒于彭，幸得友人义赠银钱外逃。民国二十五年应成都三益公邀请，以《长坂坡》中赵子龙登上成都舞台。他浑厚悦耳的嗓音，严谨的打斗，英俊潇洒的气度，令观众折服，深受天籁、周海泉等川剧名流的赞赏和器重。民国三十四年进康定演出，声誉日隆，观众赞誉他"头顶《峰翠山》，口吐《卖水记》，跨马《踏五营》，打的是《红台》"。民国三十六年在什邡唱戏期间，被恶霸打断一只胳臂，两眼发炎红肿，致使左眼失明。此后，他在川西一带卖唱，乞讨度日。1950年西康解放，党和人民政府为他治疗眼疾，使他重见光明，并参加了雅安曲艺队。1956年他出席四川省文化局召开的川剧剧目鉴定工作会，演出了《萧方杀船》、《活捉石怀玉》、《豫让桥》等戏，其精湛技艺博得行家们的重视和高度评价。回雅安后即调入地区川剧团。1958年11月参加四川省川剧演出团赴武汉为中国共产党八届六中全会演出，1959年3月应邀赴北京演出。1960年加入中国共产党，1963年参加中国戏剧家协会四川分会，曾任雅安川剧团艺术委员会主任、副团长等职。

彭海清艺术功力深厚，文武小生兼长，身手敏捷，表演细腻，尤重传神。他勤于观察生活，善于将积累的生活体验融于所扮人物的表演之中。他要求表演要做到"点要点醒，定要定稳"，还提出"未演戏、先识戏"，"想得宽、做得宽"，因而获得"装啥象啥"的评价。文艺评论家王朝闻认为："彭海清着重内在力量的表演，也有他的理论依据，而他的理论，是以充分的生活知识为基础的"。在演《打红台》时，他认为萧方性格的基调是狠毒，而构成这一基调的重要特点是阴险。在情节紧张的《杀船》一折中他采用较为缓慢的动作，直到把翠娘和金大用打下水去时，还故作镇静地笑看江水，毫不露出杀人凶相；《杀山》中，杀韩虎时也是平平淡淡地唱出："借仁兄项上头，凑合我做官。"配上他那巧妙的暗杀手段，就活脱出了萧方阴险狡诈的笑面虎形象。他在一些传统戏的表演中，还长于运用绝招：《杀船》中时藏时露的"藏刀"。《活捉石怀玉》中，他运用了蜡烛忽灭忽燃的技巧。

彭海清嗓音宏亮，唱念均具功力。他音色美，音量大，咬字准、吐字清，行腔从人物出发，不乱耍花腔。表达情感时，或高昂激越，或舒徐婉转，都能扣人心弦。在他的唱腔中，还糅进不少四川清音和扬琴腔，更使其别有韵味，极富表现力。

他培养或受益于他的学生有蓝光临、赵书勤、李少林、贺剑虹等。

许音遂(1916——1972)　川剧编剧兼舞台设计。重庆市人。幼年双亲相继去世，赖继母抚养，曾读私塾、小学，初中一年级后辍学谋生。当过学徒、杂工，民国二十四年(1935)后进入戏曲、话剧团体，学画舞台景片。民国二十七年参加贺孟斧主办的三八剧社(话剧)，从事舞台美术工作。民国三十一年间，辗转于遂宁、绵竹、什邡、广汉等地，在亦乐班工作时，得鼓师喻绍武赏识，教习编剧。后在育群川剧社和桂华科社搭班时，即开始编写剧本。后曾入成都三庆会、三益公戏院、华瀛大舞台、永乐戏院工作。其间以他为主，编了百余本大戏(包括连台本)。主要有依据川剧传统剧目整理的《瑞霓罗帐》、《李三娘》、《九度文公十度妻》等，有参照电影故事改编的《孟姜女》、《双凤珠》、《珍珠塔》等，与有以武侠小

说改编的连台本《荒江女侠》、《荒漠英雄》、《青城十九侠》等。其中，根据电影改编的《天桥》，反映了近代江湖艺人的苦难生活和对恶霸把头的抗争；《花木兰》歌颂了人民抗击外来侵略的战斗精神。

1951年初，由成都直接调去重庆的实验川剧院，后转重庆市川剧院工作。参加过中国戏曲研究院主办的编剧进修班。这期间由他执笔整理、改编了《煮海记》、《槐荫记》、《宝莲灯》、《千里送京娘》等传统剧目。新编移植了《钗头凤》、《杜鹃》、《董小宛》、《九根毛》、《关汉卿》和连台本《冲霄楼》等古代题材剧目。以及《刘胡兰》、《三里湾》、《野火春风斗古城》等现代戏剧目。参加了《从胜利走向胜利》、《覃家岗上红旗飘》等现代戏的创作。

1949年以前，他在成都时常与人合作，向剧团经营者承包，既写剧本，又搞舞美设计。五十年代在重庆，他在编剧的同时也参加舞美设计及宣传广告工作。他先后设计的传统剧目《煮海记》、《槐荫记》和现代戏《烽火桥头》、《赤道战鼓》等的舞台布景，既符合传统表演要求，又在舞台的画面结构、色彩运用等方面，有所改进。他设计的六十四开的《焚香记》说明书，古朴典雅。书签式的《槐荫记》说明书，精巧别致，为观众喜爱并搜求保存。

潘鼎新(1917——1971)　京剧演员。原名潘小樵，乳名双福。上海人。八岁在上海从艺，其父潘月樵除给他请了文武戏教师外，还亲自给他说戏。十一岁首次在蚌埠登台扮演《黄鹤楼》中的赵云。成年后专工文武老生和武生。他常年奔走大江南北，常与赵晓岚、关肃霜、陈鹤峰、厉慧良、高百岁、赵荣琛等人同台演出，对他的艺术成长大有益处。



民国三十六年(1937)，潘鼎新结识田汉和欧阳予倩，投身于抗日救亡活动，曾任文化界救亡协会歌(平)剧部理事，并积极参加演出改良京剧。民国三十三年，他在重庆结识了郭沫若、齐燕铭等人，积极参加进步活动和演出。

中华人民共和国成立后，潘鼎新任万县地区京剧团团长、兼任导演和编剧，1956年经田汉推荐，参加了中国戏剧家协会。潘受欧阳予倩的影响，坚持走改良京剧的道路，对旧班规进行了一系列改革，实行导演制，于1956年移植导排并主演了朝鲜名剧《春香传》。其代表剧目有《徐策跑城》、《扫松》、《六国封相》、《打严嵩》、《斩经堂》、《四进士》、《斩韩信》、《宋江杀惜》、《群英会》等。他饰《六国封相》的苏秦，通过面部及眼角的化妆及表演，把苏秦饥饿无力、蓬头垢面的潦倒窘况表现得生动形象；他饰《四进士》中宋世杰，在"公堂"一场为杨素贞鸣不平的大段念白，口齿清晰、道白流利、层次清楚、富于激情；《徐策跑城》是他早年成熟的剧目，他将"湛湛青天不可欺"等四句改为："年迈气衰步难挨，人逢喜事笑颜开，长江后浪催前浪，又出了一代将英才"，既统一了辙口，也表达了徐策对薛家冤仇得报的激动、喜悦心情，也显示出他扎实的髯口、水袖、圆场等基本功。

潘鼎新在现代戏中塑造了李玉和、方大来、许云峰等形象。1959年，他根据话剧移植

京剧《方志敏》并扮演方志敏，唱腔高亢，表演充满激情。潘还先后创作了《画皮》、《逼税杀府》和现代剧《巴山岗哨》等剧本，并整理、改编了连台本戏《杨家将》、《封神榜》、《狸猫换太子》、《华丽缘》等。他在四十四年的艺术生涯中，演出剧目近三百个。

李世仁(1917——1976)　川剧鼓师。资阳县人。自幼爱好音乐，十四岁父母相继去世后，入玉华班拜资阳河张甫全为师，同班鼓师左青云见他生性聪慧、勤奋好学亦视为弟子，传授不少犯功高腔、昆曲曲牌及司鼓技艺。民国三十五年(1946)资中社交大会堂竣工，接成都大戏院戏班踩台演出，他为李文杰的《醉隶》司鼓，彼此配合默契，博得好评。遂在资阳河一带崭露头角。



1949 年后，他先在重庆磁器口川剧团(现沙坪坝区川剧团)司鼓，1952 年参加第一届全国戏曲观摩演出大会后，即调重庆市实验川剧院，后转重庆市川剧院任鼓师。曾选为市中区人民代表。1953 年参加赴朝慰问演出。出席过重庆市文化艺术界先进工作者代表会。

他知识面广，功底深厚，通晓各种打击乐，能演奏胡琴、唢呐、箫、笛，并虚心好学，勇于将“资阳河”同“下川东”的锣鼓与唱腔融汇糅和，常与导演、演员、场面人员、新音乐工作者切磋研讨，为一个戏的音乐设计，常废寝忘食。从 1953 年到 1966 年，他为《焚香记》、《琵琶记》、《槐荫记》、《红梅记》、《绣襦记》、《荷珠配》、《乔老爷奇遇》、《望娘滩》、《孔雀胆》、《卧薪尝胆》、《刘胡兰》、《江姐》、《龙泉洞》、《嘉陵怒涛》等剧，设计和创造了许多形象鲜明、感染力强的音乐形象，其中的穆桂英、李慧娘、李亚仙、七仙姬、刘胡兰、江姐、双枪老太婆、周桂兰、林玉英、李灵芝和李青山等人物的唱腔、唱段，在长期的演出和历次会演中都得到好评。他善于运用戏曲艺术的创作方法，在传统曲牌的基础上，经过某些改动，使川剧音乐表现力大大增强。在新编民间故事剧《望娘滩》(高腔)中，为表现孽龙母子相望不得相见的悲痛思念之情，他保留了〔一枝花·走板〕的腔型结构，只将节奏放慢拉长，达到了增强曲牌感染力的效果，在现代戏《刘胡兰》(高腔)中，刘胡兰被捕后与母亲相见一场，传统用法是帮〔莫词歌〕，他借用《铁冠图》中崇祯上吊时帮的〔二犯一江风〕，深刻地表现了母女俩生离死别和视死如归的感情，每演至此，台上台下都为之动容；在现代戏《嘉陵怒涛》(高腔)中，林玉英忆血泪家史的大段唱腔，传统曲牌气氛不够，他大胆创新，打破曲牌格律限制，用〔昆头子〕起腔，接帮〔梁州序〕再转〔香罗带〕，又加上锣边效果和弦管低奏“浪音”，演员翻高八度唱出后，紧接帮腔以强烈的“咳腔”似潮水翻滚，奔腾而来，恰当地表达了林玉英凄凉悲愤、思绪万千、心潮澎湃的思想感情；现代戏《龙泉洞》(弹戏)中，老贫农李青山哑巴开口，愤怒揭露地主破坏阴谋的大唱段，是全剧高潮，弹戏原有曲牌板式都不足以表现，他借用了胡琴戏《铡侄》中高亢激越的专用曲牌〔襄阳梆子〕，伴之以强烈的锣鼓、管弦，表达了李青山有如火山迸发似的激情，获得了强烈的艺术效果。

李文杰（1918——1974）　川剧丑脚演员。原名李全福，又名李显荣。潼南县龙龛乡



人，出生于安岳县云丰镇。幼读私塾、小学，民国十八年（1929）在重庆求精中学修业一期，民国二十年经胡裕华介绍拜傅三乾为师。民国二十四年出师后在成都三益公、成都大戏院及泸县、合川、大足、南充、江津、射洪、资中、内江等地演出。民国三十五年入重庆得胜大舞台，先后兼做新戏编排工作及内场经理，1950年任院务委员。1951年加入重庆市实验川剧院，后转重庆市川剧院，曾兼任业务股长、导演。1953年参加第三届中国人民赴朝慰问团、任第三分团第二演出团副团长。是中国民主同盟盟员、重庆市市中区政协常务委员。

李文杰初学小生，得到张宏恩的指教。拜师后先由傅门弟子胡裕华（男旦）替师对他进行基础训练，后方"归行"唱小丑。他广泛借鉴、汲取生脚、花脸的程式技法，对襟襟丑、褶子丑、袍带丑等，多有发展。他勤学好问，学扬琴腔以练真假嗓结合技法；学话剧以求道白字准音纯，为我所用。其代表剧目既有傅门风范，又有自己的创造，逐渐形成了独特的艺术风格。他努力学习，谦逊热忱，善于广交朋友，对他擅长的剧目，广泛听取意见，从剧本到舞台艺术，从内容到形式，进行全面的推陈出新，反复锤炼、精益求精，使他的拿手戏日臻完美。尤其是《醉隶》、《文武打》、《议剑·献剑》等昆腔戏，不仅广大观众喜爱，同行推崇，也得昆曲名家高度赞赏。郭沫若也书赠条幅，谓"李文杰同志演《醉隶》，粗犷中有雅趣"。

李文杰从民国三十六年起在得胜大舞台即编、排、演出过一些新戏。中华人民共和国成立初期，他移植、改编了《血泪记》、《正气图》，创作了《鸭绿江畔》、《从胜利走向胜利》（与人合作）等十多个新剧目，还参加了他的拿手戏《醉隶》、《拿虎》等戏和《煮海记》等剧本的修改和创作。他为重庆市川剧院建立与健全导演制度做了大量工作，在探索戏曲导演艺术方面积累了一些可贵的经验。其导演的代表剧目有《煮海记》、《两个女红军》等。

五十年代末，他开始结合教学，同川剧理论工作者合作，总结发表了《跟傅三乾老师学戏》、《探隐发微》、《以尖新出之》、《〈醉隶〉的学、演、改》、《为什么》、《回忆傅三乾老师教我唱〈胡琏闹钗〉》等表演艺术经验的文章。

周清植（1919——1982）　川剧女演员、川剧表演教师。艺名月痕。出生于潼南县唐坝乡，一个世代经营屠宰业的家庭。原名周世贞。幼年时读过三年私塾，因家境困难，十二岁时投身潼南县唐坝乡绅耆王丰山所办川剧科班"清文艺术剧部"学戏，拜师俞惠贞（男旦）。通过三个月的严厉训练，便正式登台演出。由于她在老师教导下，刻苦耐劳，学习专注，加上自身的条件和基本功，初登台即显露头角。她唱腔清纯悦耳，抑扬有致，表演浑厚朴质，

真实感人，给观众留下良好印象。

周清植不仅记戏多，而且旦脚行的各个门类的剧目与声腔都能演唱，并以高腔戏见长。如她所扮演的：《兰英思兄》中的钟兰英，《中三元·艾玉冲喜》中的艾玉，《打猎汲水》、《磨房相会》中的李三娘，《芦林辩非》中的庞三春，《窦娥冤》中的窦娥，《柳荫记》中的媒婆，《三门街》中的楚云等，形象不同，各具特色。出科后转入"东方戏剧学校"。她先后在成都、广汉、绵阳、江油、崇庆、自贡、泸州等地搭班献艺。1949年后，她重返成都，于大众川剧院（原四川省川剧院二团，现成都市川剧院前身）参加演出。1953年曾调进西南川剧院三团到贵阳等地巡回演出，不顾爬山涉水到各地参加宣传活动，深受群众的信任。

1959年，从剧团调到四川省川剧学校，担任教学工作，工作中认真负责。既教表演，又教程式套子，还兼教化妆和服饰管理。曾担任学校表演教研组组长、工会副主席，她对同志热情诚恳，关心群众困难，正直善良；对学生有如亲生子女，既教戏又教人。不分课堂课余，有求必应。在教学的同时她还向老旦行深钻，虚心向绵阳地区的名老旦刘吉成老艺人学习《岳母刺字》、《春花走雪》等戏。

1958年，周清植光荣地加入了中国共产党。1978年加入中国剧协四川分会。1982年12月13日夜晚课外为学生辅导《窦娥冤》唱腔时，脑溢血突发，与世长辞。

她直接培养的学生很多，如杜奉铸、侯诚之、朱国玲、刘邦惠等现已是省川剧学校的骨干教师。

王国仁（1921——1961）　川剧演员。原名黄柏寿，小名九龄，诨号"红灯教主"。罗江县人，成都天府中学肄业。王幼年即酷爱川剧，濡染颇深，常因看戏痛遭鞭笞。民国二十六年（1937）他毅然与家庭决裂，拜鄢炳章为师，工丑。1938年至1949年辗转漂泊，搭班卖艺，演出活动遍及全川。1950年返成都唱戏。1951年参加西康省文工二队（雅安川剧团前身）为演员，并先后担任艺术委员会主任和副团长等职。1957年划为"右派分子"，1959年"改正"后，于1961年调成都参加《和亲记》创作，因肝癌病逝。



他演戏具有艺术魅力，塑造的舞台形象神态生动、个性鲜明、情趣横溢，不落巢臼，在川剧丑脚行中独树一帜，深受观众喜爱。代表剧目有《告贫》（饰邱旺）、《骂相》（饰孙家二）、《劝夫》（饰邱元顺）、《碧波红莲》（饰龟相）、《红杜鹃》（饰皮子帮）、《柯山红日》（饰麦力生）等。

王国仁潜心钻研川剧唱腔，广泛吸取京剧、汉剧、乃至谐剧和扬琴。民国三十六年为演关羽《走麦城》，除就近向京剧红生刘奎官讨教外，竟远走武汉，向京剧"活关公"高盛麟学习。同时，还借鉴了川剧小生魏香庭演《白马坡》的耍刀路子，他扮演《关云长走麦城》的关羽，气度恢宏、神韵逼肖、唱腔感人，轰动蓉城。

他精研各行当表演程式，熟谙各类传统声腔，不仅集导、演技艺于一身，且会吹笛、操琴。甚至涉足舞台美术设计。1953年前后，他还钻研斯坦尼斯拉夫斯基表演体系，并向剧团演员讲授。

他主张“神凝于内，形发乎外；神形一体，神形兼备”。无论唱、做、念、打，都讲求层次、铺垫、高潮、贯穿、谐和。强调深入剖析角色的出身、教养、处境，心理感情变化及与剧中其他角色的内在联系，准确掌握其性格特征。他运用程式而不囿于程式。他的化妆造型善于借鉴话剧又不失川剧风格。他的形体动作简洁精炼，动作幅度一般不大，但生动谐和，既夸张又不悖生活真实。如《骂相》的孙家二和《告贫》的邱旺，两个都是怀才不遇而沦为乞丐的书生，但演来却性格迥异：突出孙家二愤世嫉俗，对处境的怨气，演邱旺则着重其玩世不恭、乐观诙谐又处处卖弄才华的性格。他的讲口咬字准，吐字清，韵味浓，讲得明快流畅，一气呵成。虽然他嗓音沙哑，但乐感好，善于以声传情，以气托声，故很有穿透力。他组腔的原则是：符合角色规定情感；适合自己演唱条件；首先感动自己，再反复吟哦，精雕细琢。1959年，为庆祝国庆十周年接待外宾，他参加了四川省川剧联合演出团在成都演出《碧波红莲》，以自组的长段〔红衲袄〕唱腔结合出色的造型和表演身段，把剧中那个龙钟老态、善辩能言、诙谐风趣的龟丞相刻画得生动风趣，获得好评。他还善于改编、整理剧本，中华人民共和国成立前有《车夫爱国》、《市场行情》、《骂摩登》、《劝夫》、《骂相》、《王木匠劝妻》、《告贫》、《关云长走麦城》、《回首望故都》、《纣王无道》、《铁血情花》、《天宝图》(连台本)、《兽宫虎侠》(连台本)等。其中《车夫爱国》，歌颂抗日救国，属针砭时弊的“时装戏”，使他获得“时代小丑”的评号。《车》剧演出后，警察局勒令停演，经成都市人力车工人罢工三天抗议，禁令才被迫取消。1953年至1960年，他参与发掘整理、改编和导演的戏有《金霞配》、《打红台》(与彭海清合作)、《游龟山》、《牛郎织女》、《挑女婿》、《夏完淳》、《红杜鹃》、《双罗衫》、《芙奴传》、《逃婚闹堂》等。

王国仁性格直爽、开朗、诙谐，常解同业危难，乐于培养青年。弟子有李其华、程化、沈树棠(效仁)、张族云、罗志彬、杨金华，私淑弟子晓艇。

厉慧斌(1921——1966)　京剧演员。满族。北京市人。自幼随父厉彦芝学艺，初在上海更新舞台扮小猴、云童等，后因体胖，嗓音宏亮，专工净脚，以王洪奎为启蒙老师，接受其师传授的《铡美案》、《御果园》和《五台山》、《二进宫》等戏。民国二十五年(1936)在上海丽歌公司灌制了《霸王别姬》、《华容道》等唱片，被誉为“小金少山”。民国二十六年后，又从师孟燮卿，学了《审李七》、《李七长亭》、《夺小沛》以及《青梅煮酒论英雄》、《割须弃袍》、《阳平关》、《战宛城》等一批曹操戏，打下了架子花脸的深厚基础。民国三十五年前往北平，受京剧名净郝寿臣的指点，艺术上更趋成熟。



他于练功、演出之余，很注意对戏曲理论和古典文学的学习。他对所饰演的曹操、董卓、刘瑾、张飞、牛皋、焦赞、李逵等人物，都表现出各自不同的性格特征。他熟悉韵律、精通四声、唱念浑厚，着意追求"黄钟大吕"之风；也擅演铜锤戏，讲究工架，在《霸王别姬》中的项羽，《连环套》中的窦尔墩，《铡美案》中的包拯，《铫期》中的铫期等的表演上，使架子花脸和铜锤花脸的技法融为一体，形成了独特的表演风格。

为了丰富京剧的净脚表演艺术，他很注意从兄弟剧种中吸取营养，移植、改编、演出了《张飞审瓜》、《李逵绣花》、《牛皋扯旨》等戏，并对京剧表现现代生活进行了不懈的探索，扮演过《芦荡火种》的胡传葵，《杜鹃山》的乌豆，《奇袭奶头山》的许大马棒，《八一风暴》的魏奇元，《红灯记》的鸠山，《四川白毛女》的恶霸地主罗锡章，《嘉陵怒涛》的官僚资本家潘嵩山等，在艺术上显示了较为全面的技艺。

他在"厉家班"内一直与其弟厉慧良、厉慧森，妹厉慧敏、厉慧兰同台演出，人称"厉家五虎"。重庆解放后，他除坚持日常演出和向学员教戏外，还经常辅导青少年演员，小生朱福侠、武旦刘福薇等均曾得其教益。

谢文新(1921——1975)　川剧演员。本名谢化福。生于江津德赶场、长于重庆临江门工人家庭。民国二十四年(1935)于广汉加入新又新科社学川剧表演，工文小生。民国二十六年出科登台即受观众欢迎，先后辗转于乐山、眉山、五通桥、犍为、邛崃、宝兴、成都等地献艺。1952年赴京参加第一届全国戏曲观摩演出大会，在《柳荫记》剧中扮演梁山伯获演员三等奖。中华人民共和国成立以后，先后在西南川剧院、四川省川剧院一、二团和成都市川剧院工作，曾任成都市川剧院一团演员队队长。1959年加入中国共产党。



他表演细腻、生动朴实，有较厚的川剧文生传统功底；嗓音醇美，唱腔圆润，入耳生情，对川剧高腔演唱艺术有一定修养。如在《秀才外传》和《投庄遇美》中扮演两个不同性格的书生，一个憨、酸、迂、痴，一个潇洒自如，恰当地表现了各自的特点。演现代戏能突破文生行当，熟练运用武生技巧，表演大方、有力。在《红岩》中塑造成岗这一人物形象，气质刚毅，富有活力。代表剧目有《投庄遇美》、《评雪辨踪》、《逼侄赴科》、《踏伞》、《情探》、《柳荫记》、《蔡文姬》、《秀才外传》、《红岩》、《柯山红日》。

他为人忠厚，好学，虚心汲取兄弟艺术之长，对后进者传艺授德一丝不苟，曾多次被评为先进工作者。

司徒慧聪(1924——1967)　川剧演员。成都人，本名叶少之，改名叶存远，小名"叶莽子"自号"吟龙馆主"、"司徒慧聪"。小时就读于成都商业场小学。因其家恰与川剧演员萧楷成为近邻，故受其熏陶而喜爱川剧艺术。民国三十二年(1943)入"三庆会"，拜萧楷成为师，初学花脸，继学小丑，均告失败，最后改工须生，常在川西、川南一带演出，数年后名



噪一时。1951年任德阳县人民剧团团长，1954年随中国川剧团赴波兰、捷克斯洛伐克、德意志民主共和国、保加利亚访问演出。成都市川剧院成立后，任成都市川剧院第二团副团长。

他的表演生动，气度恢宏，善于从人物性格出发，在现代戏的演出中，表现出创造能力。其行腔圆润动听，讲白清晰悦耳。代表剧目有：传统戏《杀惜》、《辞曹挑袍》、《柴市节》、《穆桂英》、《斩应龙》、《观灯拾子》、《萝卜园》、《单刀会》、《受禅台》、《失岱州》、《生死牌》、《屈原》、《十五贯》、《樊馆借头》(饰净)、《西关渡》(饰丑)，时装戏《自残》、《晚娘毒》、《哑妇与娇妻》，现代戏《许云峰》、《李双双》、《两个女红军》、《社长的女儿》、《两块六》。1957年北京电影制片厂拍摄川剧舞台艺术片《杜十娘》时，他饰剧中人柳云卿；1960年峨眉电影制片厂拍摄川剧舞台艺术片《乔太守乱点鸳鸯谱》时，他饰剧中人刘秉义。

廖静秋(1925——1958)　川剧女演员。艺名桂蕊。潼南双江镇人。自幼家贫，九岁时因家中无力抚养，母亲托人作保，她被送入天全科社学艺，在鼓师刘百川的指导下，先后投谭香云、廖良秀门下为徒，后从师阳友鹤，主工闺门旦、青衣旦，五个月后，登台潼南县城关，演发蒙戏《桂花亭》时，因在台上拾鞭炮忘记演戏而失败。续演《安有余投庄》、《白象山》，获观众好评。方挽回声誉。年余后，谭香云病故，遂出外搭班，靠“拣戏”、“偷戏”自学，十七岁时在川北一带已小有声誉。民国三十六年(1947)先后登台于成都平民戏院、华瀛大舞台、三益公戏院，演出“时装戏”，声誉盛隆。1949年成都出版的《蜀伶选粹》评她演出的时装戏“轻歌妙舞，独具匠心”。



1949年以后，长期在成都市川剧院工作。她学习文化刻苦，一年后能读剧本，记日记，讲解剧中人物的感情变化，从此，艺术水平有明显提高。1953年被特邀为成都市人民代表，市政协委员，同年，发现身患癌症，1957年北京电影制片厂拍摄川剧舞台艺术片《杜十娘》时，她饰演剧中人杜十娘，拍摄间强忍剧痛，靠止痛针镇痛坚持拍摄百余天。回成都后病情恶化，自知来日无多，遂将自己的代表剧目传授与团内青年演员。1958年病故时才三十三岁。

她嗓音清细圆润，行腔婉转多变，善于吸收各家唱腔之长，于朴素自然中见纤巧秀丽，演唱高腔曲牌〔清水令〕韵味醇厚，尤见特长，享有“廖清水”之称。表演上既能继承传统，又能着意创新；做工稳健细腻，巧于以形传神。她戏路宽广，所演《是谁害了她》、《皇帝与妓女》、《人民的死敌》、《红杜鹃》和《小二黑结婚》、《赵老板娘》、《杜十娘》等，都给观众留下了深刻的印象。其代表剧目还有《归舟投江》、《昭君和番》、《思凡》、《貂蝉》、《贵妃醉酒》、《梁

红玉》等。

王纯熙(1925——1978)　曲剧演员。原名王承琼,岳池人。自幼双亲去世,家贫清苦,学缝纫度日。他天资聪慧,喜爱说唱艺术,闲暇时,常到茶馆旁听评书和曲艺演唱。十四岁弃工学艺。由于勤奋好学,嗓音高亢,吐词清楚,表演大方,不久即在川北、川南城镇演唱,很受乡民欢迎。后随河南飞舞团、上海张一飞杂技团闯荡江湖。中华人民共和国成立初,在宜宾加入艺人改进会,1952年被派往泸州参加川南艺人学习班学习。返宜后,积极组织民间流散曲艺艺人编唱新曲目。他多才多艺,能编能导能演,能弹能唱能舞,擅演剧目有《玉堂春》、《杨乃武与小白菜》、《团圆之后》、《啼笑因缘》、《王怜娟》、《不准出生的人》等。1958年他在老艺人韩绍武和新音乐工作者喻祖云等的支持合作下,创作演出了四川清音新曲目《歌唱英雄黄继光》,首创以男声演唱清音、以清音曲调表现英雄人物,使人耳目一新,获四川省和全国曲艺会演优秀创作演出奖,受到周恩来总理等党和国家领导人的亲切接见。1958年后他任宜宾市曲艺团团长。1960年加入中国共产党。历任宜宾市人大代表和政协委员。曾出席全国文教群英会和文艺工作者代表会。"文化大革命"中深受摧残,病逝于宜宾。



邓渠如(1927——1960)　艺名紫莲,川剧演员,德阳县人,从小酷爱川剧,师承于三十年代川剧"四大名旦"之一的表演艺术家周慕莲。其扮相俊美,体态匀称,嗓音甜润,吐字清晰。在周氏的教育下,仰赖自身固有的素质,加之刻苦勤奋的钻研,艺术上有了飞跃的进展,尤以花旦的表演细腻,舞资轻盈见长。深得周门"表演种子"技艺的真传。艺成后,曾先后在川西、川北的绵竹、什邡、安县、广汉、成都等地搭班献艺。文化上受成都文人昌尔大的辅导;表演方面,得益于原上海戏曲学校教师姚兴华的指点,致使他在表演身段造型上,日臻上乘,因此,赢得同行和观众的高度赞扬,并享有周门"四朵莲"(黄佩莲、邓紫莲、李仕莲、邓青莲)之一的美喻。他能戏不少,尤以擅演《情探》、《挑帘》、《金马门》、《青萍剑》、《反延安》、《别洞观景》、《贵妃醉酒》等唱做并重的"重头戏"受到观众的青睐。

在艺术上,他继承传统,又不拘泥于传统,并善于吸收兄弟剧种所长,以丰富自己的艺术。

1950年,他参加成都市川剧团(原三益公戏院)工作。1952年第一届全国戏曲观摩演出大会,他参加演出《贵妃醉酒》,在表演贵妃醉后,双掌抚桌,不用唱腔、不用道白,仅凭眼神,表达人物内心活动和身形的几个醉态,赢得高度评价。这是由于他借鉴于昆曲《游园惊萝》、川剧《吊孝思春》表现手法的成果。

1953年,在西南川剧院作演员并兼任导演工作。1954年,到西南川剧院实验学校(省川剧学校前身)任表演教师。对教学工作,认真负责,全力以赴,对练功用具和基练内容,作

了改革和增进的有效尝试。第一个使用“把杆”练腰、练腿，在基练内容上增设“芭蕾”项目等。对学生，耐心细致，孜孜不倦。常以“台下不流汗，台上没人看”的道理教导学生勤学苦练。并善于根据学生的不同条件和素质，因材施教。对条件稍差的学生，不让其失去信心和勇气，现身说法，以自己为例，讲述知难而进定能成为有用人才的道理。在进行戏课教学时，既重言教，又重身教。每教排一出戏，首先要给学生分析剧目，讲解剧情，透彻地讲述人物的身份、心理活动、面部表情、相互配合和技巧运用等。并反复示范，一招一式，一手一脚的把着手教。特别强调，要从人物出发，不要千篇一律。为了使学生快速成长，技艺精进，他不仅利用课余时间，作个别辅导。还经常与同行和新文艺工作者进行艺术和学术上的探讨与切磋。

1960年逝世，时年三十三岁。

韩佩芳(1928——1961)　越剧演员。女，原名韩琦珍，曾用名钱月文、钱佩芳。幼时在故乡念私塾，后在久中、善山等校读书。十六岁时不顾父命，入下相科班，受艺于名老生裘凤山门下。后随张青苔、胡桂明在上虞、上海、南京等地流动演出。

1949年后，她在上海任一乐天越剧团团长。1950年、1951年两次参加夏季戏曲研究班学习。1952年2月，为姚宝红举荐任泸光越剧团团长，与姚一道带领该团演职员三十二人至渝，剧团改名为光明越剧团，她当选为副团长。她性格开朗，为人耿直爽快，思维敏锐，有较高文化水平，作风艰苦朴素，吃苦在前，深为演职员工爱戴。特别是在剧团部分职工要离团回上海时，她能以身作则，坚定信念，与其他同志一道自筹资金，解决了民主改革后剧团演出的一系列困难。为越剧在四川扎下根子做出了贡献。在剧团转为国营前后，她更是废寝忘食，夜以继日地工作，经常带头搬运服装、道具，在全团倡行了良好的风尚。

她戏路宽，工老生戏，兼擅净脚。在《三看御妹》中扮刘天化，演得形象鲜明，性格突出，既表现了这个角色的骄横跋扈，又演得幽默风趣。在《屈原》中她扮楚王，唱腔苍劲而宏亮。在《戚夫人》中饰彩凤父，演得忠厚老实，动情处催人泪下。

1961年11月6日她从重庆无线电厂演出《孟丽君》归来，下车时不幸重伤，经抢救无效而逝，年仅三十三岁。

李明璋(1928——1963)　川剧作家。重庆市江北区人。家境清贫，双亲早丧，中学毕业即当店员以谋生。1951年参加重庆群众川剧团，1955年入四川省川剧院，1959年调四川省川剧研究所，后调四川省青年川剧团。

起初，在群众川剧团编改小组，做一些传统剧目的发掘整理工作，后被吸收为中华全国戏曲曲艺改进协会重庆分会中心编改小组成员，参与《双蝴蝶》、《铡美案》、《鳌珠配》、《菱角配》等剧目的整理修改和组织工作；整理了《林丁犯夜》、《渡蓝关》、《困邢州》等传统戏；与席明真合作整理加工并出版了《焚香记》、《芙奴传》等保留剧目。他也积极编写现代戏，1952年一年中，就编写了反映抗美援朝的《护士与伤员》，参与了反映三反五反运动的



《从胜利走向胜利》的创作，创作了清匪反霸革命烈士传记剧《丁佑君》。他新编的历史剧成绩突出，由他主笔或与人合作的主要作品有《望娘滩》、《夏完淳》、《袄庙火》、《夫妻桥》、《和亲记》等，以及根据关汉卿《望江亭》改编的《谭记儿》。

他运用川剧艺术的手法技巧，成功地塑造了一系列独特的艺术形象。如《丁佑君》中的"反共救国军"大队长湛洪祥、副大队长赵煊，《望娘滩》中的赵洪等反面人物形象；特别是《谭记儿》中的杨衙内，《夫妻桥》中的乡绅冯沛卿、袍哥曾锡武，达到了生活的真实性与作者倾向性的完美统一。

他对美好生活的执著追求，表现在创作上呕心沥血、不遗余力地去塑造正面人物形象。他笔下的封建时代的寡妇谭记儿，对杨衙内的无理纠缠冷若冰霜，与白士中纯真的爱情却毫不掩饰，义无反顾。为了保卫爱情，保卫人的尊严而不惜背水一战，以大智大勇同杨衙内周旋并最终取得胜利。《夫妻桥》中的何娘子是一个比较复杂的、性格有变化、发展的艺术形象。她温柔敦厚，贤淑朴质，开始寄希望于丈夫高中成名，以改变贫困的生活；当丈夫造桥受到压迫时，她想委屈求全，保住自己的安宁；丈夫在重压中不屈不挠，坚持造桥，她深受感动，便毫不犹豫地投身丈夫的正义事业，并在丈夫冤死以后，承受着巨大的悲痛和恶势力的种种威逼、打击，完成了丈夫的未尽事业。她性格中善良、正直、坚韧不拔，为正义事业献身的美德，焕发出动人的光彩。再如《和亲记》中，对孙尚香要摆脱当作政治赌注、受人愚弄、听人摆布的处境，争取掌握自己命运的性格刻画；对蜀、吴两方代表人物在殊死斗争中显示出来的智慧与才能的赞赏，特别是通过对周瑜的政治见解、军事谋略、爱情生活的多侧面描绘，刻画周瑜的英隽诡谲、文采风流，褒贬之中，流露出作者惋惜之情，塑造了一个人们熟知的、却又是崭新的艺术形象。

他性格腼腆，不善交际；然待人诚恳，心地光明；勤奋好学，孜孜不倦，文采风流，才华横溢。他的一生，全部奉献给了川剧艺术，直到癌症夺去他的生命，仍孑然一身，终年仅三十五岁。

邓先树(1929——1981)　川剧演员。成都人。自幼活泼，聪颖，好雕刻。八岁时即喜爱戏曲，渐至入迷。九岁从师名旦白牡丹(陈素卿)学戏。不久因老师离蓉而转向李德才学扬琴。随即转师周慕莲，取艺名"青莲"。在周悉心严格培训下，数月后便在成都悦来茶园首次登台演出《情探》，蜚声艺坛。不久前往重庆，在又新戏院登台，以其周派技艺，颇获同行好评及观众赞誉，时年仅十二岁。此后足迹遍及涪陵、丰都、合江、江津、宜宾、内江等地。他走到哪里学到哪里，从鼓师、琴师直至打杂师处都学到不少新戏，如《大劈棺》、《盗绡》等，开拓了戏路，提高了技艺，声誉日隆。民国三十四年(1945)返成都悦来茶园唱戏，直至解放。



1951年参加西康省文工二队(雅安川剧团前身),1956年任雅安川剧团副团长。1960年加入中国戏剧家协会。

在他一生的艺术活动中,继承发扬了周派(慕莲)的艺术风格,善于博采众长,脱俗创新。他的戏路宽广,不仅有《情探》(鬼狐旦)、《陈三五娘》(闺门旦)、《三娘教子》(青衣旦),也有《北邙山》(花旦)、《五子告母》(摇旦),还有《拾玉镯》(闺门旦)、《虹霓关》(刀马旦)、《杀狗》(泼辣旦)等剧目,表现了他全面的表演艺术才能。

邓先树在角色塑造上深得周慕莲的"钻进去,跳出来"、"表的是情,演的是理"、"情理相生,神形兼备"的教益。在《北邙山》、《贵妃醉酒》、《情探》、《思凡》、《杀狗》、《打神》等戏的演出中,均使人物形象鲜明丰满而富于新意,舞台面貌为之一新。在数十年的艺术实践中、塑造出一大批个性鲜明、优美动人的妇女形象。他用四句话概括了一般常用的旦脚表演特征,即:"侧身低头眼看裙(闺门旦),步步猜疑处处惊(鬼狐旦),七分灵巧三分笑(花旦),垮嘴瞪眼直挺身(泼辣旦)。"

他从五十年代后期,开始从事导演工作,导排了《和亲记》(与人合作)、《金沙红畔》等有影响的剧目。1959年由雅安、南充、乐至组成的四川省川剧联合演出团,担负迎接外宾的任务,邓先树担任《碧波红莲》一剧的总导演。他根据剧情需要,安排设计了大量戏曲化的舞蹈。绰约多姿的公主、侍女、红儿和众侍女在群舞中采取"主动众停,众动主停,主高众低"等对比手法,使满台角色主次分明,统一和谐,交相辉映,珠联璧合。他还把戏曲导演的任务和工作程序集中概括为:一看,二想,三分析,四作笔记,五布局,六写,七讲,八交底,九走线子,十鉴别。用"细"、"灵"、"稳"、"准"四字和"导演必须细,细中才有戏,抓住情和理,再用技与艺",对戏曲导演的发展作出了一定的贡献。在唱腔方面他继承了周派"刚劲醇厚、婉转动听"的艺术风格。而且善于吸收京剧、越剧、黄梅戏、梆子戏等唱腔精华和歌唱方法来丰富充实川剧声腔。他的小腔别有韵味,在同行中有"小花腔"之誉。

他于1975年调入四川省川剧院,同时在四川省川剧学校担任教学工作。在此期间曾赴上海等地讲学,1980年又为全国舞蹈训练班授课。他对自己多年的舞台实践进行了系统总结,著有《川剧旦角表演艺术》、《戏剧导演知识浅谈》等文。

秦淑惠(1932——1973)　川剧女演员。原名秦家秋,又名四芬。重庆人。自劝喜爱川剧,七岁拜师陈惠琴,后曾从师青莲(邓先树)。她聪敏机灵,又勤奋好问,除业师所授外,为着学戏只要名师登台总是争着串角。阳友鹤等见她人小可爱,不时加以点拨。她见多识广,博采众长。初在又新饰演时装戏《哑妇与娇妻》中的哀鸿,尤以《空门贤媳》之中娃娃生为佳,该角男扮,唱大嗓,她演得形神全脱女体,为观众所称道。中华人民共和国成立初,调入重庆市实验川剧院,此时她技艺渐趋成熟,先后主演《赠剑斩巴》、《封三娘》、《战洪州》、《柳荫记》等戏。后转到重庆市川剧院二团。曾获重庆市戏曲竞赛观摩演出奖,参加了第三

届赴朝慰问演出。

秦淑惠技艺全面，唱做俱佳，能文能武，懂音律，熟悉场面；能帮腔，会打小锣和铰子。她反串小生，潇洒大方，无脂粉气，唱过《柳荫记》(饰梁山伯)全本及《盘贞认母》(饰徐元宰》等戏。她除专工武旦、花旦、正旦、老旦外，摇旦也有一些应工戏。嗓音欠佳，但讲究运气行腔，唱腔工稳，韵味醇正；大嗓小嗓，男腔女腔都能唱，昆腔尤见功底。现代戏《江姐》中饰双枪老太婆，唱腔糅进老生唱法，苍劲有力，韵味浓郁，特别是劝慰江姐"群山吼……"一段，令人荡气回肠。她每演唱到这里，满堂拿彩，连内场的演职员亦拥至马门欣赏。

她扮相虽不出众，但极擅长表演，在其扮演的众多角色中，不论贫妇、小姐、丫鬟、元帅、贵妇以至市井泼妇，都演出了她们各自的身份和性格。甚至同一类角色，也较讲究分寸，区别其中的细微差别，并通过唱、做、念、打体现出来。如《荆钗记》中钱孙氏、《香罗帕》中的秦姨妈，现代戏《朝阳沟》的银环妈、《龙泉洞》中的地主婆尤子秀，都属摇旦类型，她却演得人物形象鲜明，气质和个性迥异。

曾被评为四川省、重庆市进工作者。



附　　录

与 优 者 言

吴 珍 奇

（吴珍奇，字芭符，康熙二十五年岁贡。中江训导，纂辑《昭化全志》二卷，至康熙五十一年止。殚二十二年之功，年七十六犹搜订不辍，甫脱稾而卒。有《与优者言》一篇稍加点窜，著之于篇，亦足以见其品矣。）

余少为父师所拘，毋许观戏。长而多劳，又不暇观戏。间从友人观之，亦第目之为戏而已。岁在丁亥，观戏于中江署，而神忽有所悟也。爰呼优者而告之曰："尔亦知戏乎？上古音乐之奏，象德报功尚矣。自夏桀求俳优以自娱，而春秋间遂有优旃优施优孟等，抵掌人主之前。今梨园子弟殆自唐明皇始也。淫哇之声足以快心志、悦耳目。而其发之为声，著之为容也。文之所至，情亦至焉。情至而神亦至焉。服物采章示有仪也，旌旗剑戟示有威也，管弦箫鼓示有声也。涂朱抹粉示有象也。贵贱尊卑示有伦也。戏也，而进于道矣。且夫摹古人之情事者，未尝不寓劝惩之微文也。彼夫仆隶之中不无豪侠，冠裳之内尽有豺狼。谗言进而正直招尤，党援成而奸邪肆恶。受降受虏烈士苦于时穷，就戮就刑英雄属于命蹇。此可为废焉。长太息者，而卒之造物保其忠孝，幽明速其报施，贼子胆落，而仁人气吐也。利欲之私甚，虽骨肉亦动杀心。嫉妒之念深，将恩爱转为祸俑。或以美好而败人家国。或以珠玉而丧己身名。其盛衰得失之鉴，成败利钝之机，岂不足以振聋而起瞶也哉？嗟呼！天地一大戏场也。富贵功名一时搬演，煞鼓收场，作如是观。子现局中之身，而余放局外之眼。今日之搬演，不可谓之假。余为局中之仕宦，而子为局外之衣冠。今日之欢会，又可谓之真耶！然则以戏为道，犹是前言之戏也。"优者不悟，逡巡而去，而余亦倦于观矣。

摘自重修昭化县志（乾隆版）卷三十六"选举贡生"

四川省行政公署训令
川东下川南观察使转饬所属禁止女优一案

民国二年七月二十六日

内务司呈：查衣冠优孟，不过著谲谏之滑稽；而角觝俳优，已寖为狎亵之风俗。循是，而奸声乱色，诲盗诲淫，马逸舟流，罔知所届。近年以来，省会、商埠及其他繁盛县城，多开戏

园，竞谱新声。竟以招雇女优，拔易赵帜。其心专在牟利，不恤以紫色蛙声，迎合流荡少年心理，而遂其予取予求之智计。浸淫濡染，毒害曷芬！亟应划除，以图补救。现省会群仙茶园女优，已饬停演东归。并电饬该使，查察在案。其该使所属地方，有女优演戏者，立即转饬，一律禁止。并于该女优等歇业时，勒令归里，不许逗留，致滋别故。事关风化，务须严切执行，勿稍回却。并将办理情形，作速具报查考。切切此令！

剧本出版及演出审查监督办法

民国三十一年(1942)二月十六日第五届中央常务委员会第一九五次会议通过

行政院民国三十一年三月四日令府遵照

(一)所有戏剧剧本之出版或演出审查，在重庆市，统归中央图书杂志审查委员会办理；各地方由地方图书杂志审查处办理。原有党部、政府或宪警机关附设或合办之戏剧审查机构，一律取消。

(二)所有出版及上演之戏剧剧本，在重庆市统归中央图书杂志审查□□(字迹不清)会审查，各地方由各省市图书杂志审查处审查。

(三)凡经中央或各省市图书杂志审查机关审定剧本之演出，由当地政府派员检查所演出剧本是否与审定剧本相符。(其检查工作之人员，以由党部调用为原则。)

(四)未经依法向主管机关立案之剧团，一律不准公演，更不得假借任何名义演出。

(五)凡剧院公演戏剧，其剧本无论与否出版，如未经依法送经中央图书杂志审查委员会或省市图书杂志审查处审定者，如系募款或为各种运动演出，未经呈经社会部或省市县社会行政机关核准者，均由各该地方政府分别予以停演及罚金之处分。

西南军政委员会文教部通知重庆市文化局同意你局1952年修改川剧计划

你局四月十七日化戏字第135号报告附送1952年拟改川剧剧目七十八折均悉。兹提供我部意见如左，即希查照。

1.据送拟改之川剧剧目七十八折，我部基本上同意照此计划进行。

2.选择修改之剧目，应将民间传说和神话故事与历史戏同时进行，这点过去注意尚不

够。因历史戏大都反映了当时的社会政治背景，一经用唯物史观分析批判，对人民教育作用，也就更大。而且历史戏中如三国、列国戏，占的剧目较多，流行也广，有些本子修改也较容易。另神话故事和民间传说戏，也应选择政治思想内容较强的剧本先修改。

3. 修改过程中，应定期总结经验，随时发现问题，及时纠正，并经常和我部联系。

4. 曲艺改革工作具体计划，希即送部备查。

西南军政委员会文教部

一九五二年五月二日

附：

重庆市戏剧审查暂行规定

（一）为建设新民主主义文化，发展人民的戏剧事业，肃清封建的、买办的、法西斯主义的思想，凡在本市上演的戏剧，须经本会审查通过，始得上演。

（二）对下列戏剧本会有禁演修改或删除之权：

(1)凡反对人民民主专政，破坏世界和平，宣传帝国主义思想，违反中国人民政治协商会议共同纲领者得予禁演。

(2)凡宣传淫猥、色情、迷信、封建意识，曲解历史与社会问题及侮辱或丑化劳动人民者，分别轻重予以禁演修改或删除。

(3)各戏场、剧团及其它演出团体，应将预备上演的戏剧，先期交来审查，其审查方式，先将剧本及剧情说明书送审，必要时得就原上演处所预先试演，由本会派员出席审查。

(4)经审查通过之戏剧，由本会发给准演证，戏剧内容在上演后如反映不良或经检查本会认为有重审必要时，得随时加以复审。

(5)凡文工团队上演的戏剧，如经直属领导机关审查者，须持原领导机关审查批准函件，来本会登记备查，必要时仍须进行审查。

(6)本办法自公布之日起实施。有未尽事宜得随时修改之。

西南军政委员会文教部
批复重庆市文化局关于重庆市戏剧审查暂行规定

艺(52)字第0026号

接你局化戏字二三一号文件悉。对该剧目处理的意见复后：

一、此种调查很好，合乎掌握剧目精神，须根据已有材料进一步分析其朝代内容，研究其民主性，以便于批判接受修订之。

二、有计划的修改是对的，更应注意“折子戏”与整个主题的关系，多作参考，而后肯定下来。

三、肯定剧目，停禁剧目过多，不恰当。尤其不应肯定过早(因为我们的工作开展不够)。停禁问题应从实际出发，从群众协商出发，不可粗暴处理。望参考研究慎重处理。

其余同意。

西南军政委员会文教部

一九五二年七月十二日

西南行政委员会文化局
关于结合中央文化部《关于全国剧团整编工作的几项通知》进行检查纠正剧团整编工作的通知

文化(53)字第339号

受文者：西康文教厅、云南文化处、重庆市、贵州省、四川省文化局

抄　致：西南川剧院、西南人民艺术剧院

本年度西南区关于国营剧团的整编工作在西南文化行政会议上业已确定了各省市应该整编剧团的对象和数目，并布置了这一工作，根据了解，这一工作在本区各省、市进行得极不平衡，中央文化部五月十三日发出了“关于全国剧团整编工作的几项通知”，结合本区的情况，特作以下几点补充：

一、省市中正在进行这一工作的，请务须紧密结合“中央文化部关于全国剧团整编工作的几项通知”来进行工作。

二、剧团整编工作业已进行完竣的省市，可依据上项通知来进行一次细致的检查，假如发现有不符合中央文化部关于剧团整编工作指示精神的，请速予纠正，若进行中有疑难问题，可向我局询问。

三、各省市文工团、队的编余人员，和不足名额者，应开列名单同其工作简历及特长(不够编制的亦须填具精确的缺额，及所需为何项人材的报表)于六月二十日报与我局统一处理。

四、各省市尚未汇报该项工作进行情况的，希速将整编工作的进行情况汇报我局，并

请在六月底前全部完成这项工作，写出全面总结报中央文化部及我局。

西南行政委员会文化局

一九五三年五月二十七日

中国川剧团赴波、捷、德、保四国访问演出工作总结（初稿）

（一）

中国川剧团一行六十四人（团部五人；演员三十七人；乐队十六人，舞台工作人员五人，后期国内增派医生一人）于1959年7月30日启程出国；8月8日抵达波兰。停留二十三天，演出十二场。8月31日到9月25日在捷克斯洛伐克停留二十五天，演出十四场。9月27日到11月16日在德意志民主共和国停留五十天，演出三十一场。11月19日到12月5日在保加利亚停留十六天，演出十二场。往返途中二十八天（在莫斯科因等候换车停留三天）。12月18日抵达北京。为时共一百四十二天。在华沙、布拉格、柏林、索菲亚等三十五个城市共演出六十九场，观众约七万七千六百七十人次。

我们从国内带出《谭记儿》、《芙奴传》、《焚香记》等三个大幕戏；《玉簪记》和《穆桂英》两个中型戏；《拦马》、《柜中缘》、《花荣射雕》、《百花赠剑》、《秋江》、《水漫金山寺》、《人间好》、《放斐》等八个小戏，共十三个戏。到捷克斯洛伐克后我们开始将《焚香记》中《打神》一折作为小戏单独上演，共为十四个戏。在这六十九场演出中，大戏十九场，占演出总场数的百分之二十八；由中小型戏组成的晚会五十场，占演出总场数的百分之七十二。各戏的演出次数为：《谭记儿》八次，《芙奴记》六次，《焚香记》五次，《玉簪记》十六次，《穆桂英》四次，《柜中缘》四十二次，《拦马》三十七次，《秋江》十七次，《水漫金山寺》二十二次，《花荣射雕》二十一次，《打神》七次，《百花赠剑》七次，《放裴》四次，《人间好》四次。

除在剧院公演以外，波兰、捷克斯洛伐克和德意志民主共和国都用电视转播了我们的演出。波兰电视台向全国转播了我们在卡托维茨告别演出的全部实况。四个国家的电影制片厂都为我们拍摄了新闻记录短片。德意志民主共和国德发新闻纪录电影制片厂拍摄了《水漫金山寺》作为中德一合制大型纪录影片的组成部分。为了对我们的演出进行宣传，每到一个国家的首都和某些重要城市，接待国方面都组织了记者招待会或记者访问。在这四个国家的报刊上发表有关我团的消息和评介文章已收集到的有九十六篇，图片八十四张。我们在柏林的演出，也曾引起西方记者的注意和兴趣，西德斯图加特报曾以“四川之花”为题发表了评论，英国泰晤士报也刊登了以“四川剧到了欧洲”为题的长篇通讯，并刊登了我团在柏林演出《焚香记》的剧照。

波、捷、德、保四国对我们的访问演出都颇重视。对我们的演出和生活都作了周到的安排并给予了较高的礼遇。在波兰华沙第一场演出后，波方以外交部代理部长和文化艺术部代理部长的名义献了花篮。文化艺术部代部长接见了团内主要成员。波兰统一工人党中央政治局委员、波中友好协会主席英德里霍夫斯基等出席观看了我们的演出，参加了王大使为川剧团访波举行的招待会。在布拉格演出时，捷克斯洛伐克文化部长致欢迎词，并为我们举行了宴会。捷共中央政治局委员、斯洛伐克共产党中央第一书记巴柴连克、捷共中央政治局委员、斯洛伐克共产党中央书记处书记巴维尔·戴维、捷共中央政治局候补委员、斯洛伐克行政委员会主席斯特莱伊哈特等出席观看了我们在捷的最后一场演出(捷方庆祝中华人民共和国成立十周年大会的余兴节目)。在德意志民主共和国，德方将我们在柏林的演出作为庆祝德建国十周年举办的柏林节的节目之一，并以我们的最后一场作为柏林节的闭幕式，我们还在德党政领导人乌布利希、格罗提渥等出席了的中华人民共和国成立十周年庆祝大会上参加了演出。文化部长为我们举行了欢送宴会。在保加利亚保共中央第一书记日夫科夫和其他党政领导人达米扬诺夫、特莱科夫、契尔科夫等出席观看了我们在索菲亚的演出，保共中央委员、国民议会主席团委员、对外友好与文化联络委员会主席阿芙拉莫娃接见了剧团主要成员。

在捷、德、保等国的许多城市，当我团到达或离开时举行了群众性的欢迎欢送仪式，离波和抵保时，边境上都有乐队和数百群众欢迎和欢送。抵达柏林时，曾访问过中国的德国警察乐团以中国的鼓乐和鞭炮欢迎。

在德期间，我们参加了两场庆祝我十周年国庆群众性集会上的演出。为庆祝苏联十月革命四十二周年，我们为驻德苏军举行一场慰问演出(札哈洛夫元帅出席了晚会)。

从德国开始，我们注意了对工人、农民和部队的专场演出。在德演出的三十一场中，为工人演出的专场就有九场。原安排为德人民军演出一场，后因该军进行秋季演习改为到矿区演出。在保加利亚的加布罗沃为工人，东方红农业生产合作社为农民，索非亚军人之家为部队都组织了专场演出。在这些地方演出之前，或以后，一般都举行了座谈或联欢。我们向他们较详细的介绍川剧艺术，有时还互相介绍在工矿、农村开展和辅导业余文娱活动的经验。对加强演出效果，增进互相间友谊，起了良好的作用。

此外，在这几个国家还参观了一些工厂和农村。在波兰参观了奥斯维辛集中营，在德国参观了季米特洛夫博物馆和布亨瓦尔德集中营(台尔曼同志牺牲的地方)，在保加利亚拜谒了季米特洛夫同志的陵墓。我们也看了这几个国家的一些艺术表演，与文艺界举行了一些座谈，交流了经验。也进行了一些友好会见和联欢等友好活动。

（二）

我们这次出国演出的收获是很大的。首先是在艺术上取得了成功，加深了这几个国家

的观众对中国丰富多采的戏剧艺术的了解。我们刚刚出国到波兰时，对于川剧在欧洲观众面前是否吃得开，是否能被接受，心中是无数的。通过演出，我们带出的大部分剧目都受到了考验，也取得了初步的成功。在捷克斯洛伐克的演出，因为有了在波兰演出的经验，对戏目的安排心中有了个底，对一些反映比较平淡的戏加了些工，因而演出较之在波兰更为成功。经过在艺术上的不断改进和提高，戏越演越精了。到了德国，我们的演出所受的欢迎则达到了高潮。在保加利亚，在“克服松劲情绪，善始善终，争取全胜”口号的鼓舞下也取得了较大的成功。

值得特别提出的是大戏的成功。在这几个国家，戏剧界和我们接触较多的专家大部分都极力赞扬我们的大戏。最典型的例子是在莱比锡演出《焚香记》以后，德音乐家协会主席葛斯特教授问我们一个留学生：《焚香记》还演不演？当他听说不再演了，就说：“太可惜了，这个戏再演十次，我都要看。”在柏林演出《谭记儿》后，柏林报说：“喜戏《谭记儿》一开始就赢得了柏林观众的笑声，是一场美而内容丰富的演出。”在德累斯顿演出《芙奴传》以后，最新消息报评论说：“《芙奴传》是一出大戏，使我们惊奇的是，此戏与俄尔富和布莱希特的诗剧很相似。”在波兰克拉科夫演完《芙奴传》后一位艺术家代表上台很感动的说，他第一次看到中国的大幕戏，从这个戏里，他们才真正认识到中国古典戏曲艺术的价值。在波演出《芙奴传》和在保演出《焚香记》时都发现台下有些观众擦眼泪。

从德国开始我们便增加了大戏的上演次数，凡在较大城市的正式剧场里演出，都上演了大戏，都收到了良好的效果。在保加利亚演出更增加了上演大戏的信心。在保一共演出十二场，我们便演了七场大戏，每个大戏的演出都得到很大的成功。

从评论上看，凡是评论小戏的演出，就说和京戏一样（他们所看到的京戏），“是由舞蹈、杂技、武术和说话（或哑剧技巧）组成的”。或者说“中国歌剧演员既是歌唱家，又是舞蹈家和杂技演员”。凡是评论大戏的演出，就与评论小戏迥然不同，尤其是艺术界特别喜欢大戏。就是对一般观众来说，大戏比小戏也更耐人回味，更有生命力。从剧场观众情绪看说明这个问题。我们每次演出都获得了观众的热烈掌声。在柏林演出《焚香记》时，剧终谢幕达二十次，《芙奴传》十五次，《谭记儿》十二次（此剧在莱比锡演出时也是谢幕二十次）。

我们认为，在国外适量地演出大戏，对消除外国观众对中国戏剧艺术的误解，端正他们对中国戏剧艺术的看法是有很大好处的。这次我们演出大戏，在这方面也起了一定的作用。至少把他们原有的看法搅乱了。当然，要彻底改变他们的看法，还得作很多工作。

但是，出国演出只带大戏是不行的。因为民族文化、语言和习惯的不同，外国观众对中国的戏曲音乐也多不习惯。上演大戏还是有一定的困难。同时我们带出的大戏有些过场多，不是每场戏都能抓住观众，不如小戏那么紧凑、精练。如能大小配合，根据观众对象的不同，适合各方面的口味，那是最好不过的。这是我们这次在国外演出的一个重要经验。

对于出国剧目的选择，首先要求有较高的思想性与艺术性，这是完全应该的。但同时

必须使外国观众看懂。如穆桂英戏在国内不管从哪方面说，都是个好戏。因为国内观众对杨家将故事非常熟悉，许多问题不说自明。在国外就不然，观众看完了戏，说满台男子，弄不清哪个是穆桂英的丈夫。至于杨延昭与宗保、桂英之父子，翁媳关系就更莫明其妙了。人物关系弄不清，剧情就自然很难看懂。《放裴》是个舞蹈性很强的戏，但它的舞蹈动作的内容，很多须依靠唱词和道白来说明。而故事内容又线索太多，牵涉面太广，所以他和穆桂英戏一样，虽经几次加工，仍未救活。与此对照，《柜中缘》和《秋江》之所以受欢迎，一个是几乎完全用动作与实物叙述故事，唱词和道白也和动作及实物结合，所以如评论所说："尽管有语言上的困难，仍可看懂剧情"。另一个也是舞蹈戏，一方面故事较单纯，更重要的是它的舞蹈不需唱词道白帮助，完全可懂。大戏也是如此，既要场口干净，又要线索清楚。凡需要和凡能够明场交代的都用明场交代，使唱白与表演结合。这方面除了在京经专家加工提高以外，在国外我们又作了一些努力，这在下边还要提到。

川剧音乐在国外也博得赞扬，波兰人民论坛报说："川剧的音乐比北方的音乐对外国人来说更加细致悦耳。合唱在剧情中起了重要作用。"捷红色权利报说川剧的演出"是一个具有特殊风格的现实主义表演艺术的音乐会"。莱比锡音乐学院教授在课堂上对学生说："川剧的音乐性比京剧强得多。"泰晤士报也说"川剧的音乐性更为重要与完整"，"川剧的特点是合唱的运用"。但这多半是专家的意见，至于一般观众和一般评论，虽也有赞扬之词，但透过赞扬看得出他们对我们的音乐和唱腔至少是不大习惯的。如德最新消息报曾说："对音乐的理解并不容易，年轻的感情丰富的演员，唱得象鸟儿的声音一样高，这就需要有完整的技术。"星期日报说："音乐只起节奏作用。"最典型的是柏林日报，它在评论中说："最难懂的是音乐，最主要的乐器笛子和胡琴的尖锐声音，较多的打击乐器的复杂音律，达到最高音的唱腔，主要是五声音阶和经常重复的调子，使习惯于欧洲音乐的耳朵，很难理解其感情成份。"我们认为一个民族对另一个民族的艺术，特别象音乐这种和民族感情、民族语言紧密结合的艺术，反映出不习惯，是很自然的事。同时，有些意见对我们进行戏曲音乐改革，也不无参考价值。

通过演出、参观、访问和友好活动，我们在政治上也取得了很大的收获，增进了我们和这几个兄弟国家人民之间的友谊。每当我们告别一个城市时，虽然在当地停留最多是几天的时间，但从旅馆服务员到与我们接触较多的观众与接待人员都是依依不舍。如在德国威林市我们只住了五天，离开时几个服务员和一些居民都与我们的演员们拥抱流泪。并受到该市几乎是全体市民的夹道欢送。就是对方的接待人员当与我们分别时也很少不流泪的。

对我们团内的全体同志来说，在国外演出期间，都深深体会到了我国在共产党领导下所取得的极高的国际威望。我党、我国人民和领袖在各兄弟国家人民心目中的崇高的威信和荣誉。深切地体会到了社会主义各国人民之间的伟大团结和友谊及其巨大的力量。使我们受到了一次深刻的爱国主义与国际主义的教育。

所以能够取得这些收获，我们认为有以下几个原因：

第一，各兄弟国家人民对中国人民的深厚友谊和各国党和政府的重视。尤其是在德意志民主共和国演出期间适逢中德两国十周年国庆，我们的访问演出表现出了在政治上的相互支持。就是西德的报纸也不得不承认“川剧是目前与柏林文艺周竞争的东柏林文艺节中的主要节目”。而我们出国演出谢幕最多的一次晚会也恰恰是我党政代表团团长聂副总理出席观看的。如果说我们演出所以获得了很大的成功，有七分是政治，三分是艺术，看来是比较准确的。

第二，中央领导机关对我们的出国演出给予了极大的关怀，方针明确，指示具体，尤其是在艺术上进行了较充分的准备。所有的戏目都是经过慎重挑选，又经许多专家参与加工整理的。在国外又得到了驻外使馆的正确领导和多方面的帮助。我们每到一个国家，从日程和剧目的安排到所碰到的许多具体问题都具体地请示了使馆。各使馆还派了外交官和翻译同志随团一起工作，对我们的帮助极大。这也是我们在对外工作和艺术上得到顺利和成功的重要因素。

第三，从戏的本身来看，首先是川剧，尤其是我们所带出的剧目富有人民性。这一点外国的许多评论也都是一致称赞的。如波兰人民论坛报评论说我们的戏“与人民保持着密切的联系”。捷红色权利报评论说：“川剧具有深刻的现实性与民主性，它永远是有生命的艺术。”德文化部副部长皮什纳为新德意志报著文说：“川剧是一种历史悠久的民间性的地方歌剧，它以尖锐的讽刺在多方面表达了人民对社会不良现象的批评”，“川剧的特点是高度的人民性”。保工人事业报也评论说：“川剧团的演出表现了中国人民世世代代争取更幸福生活的愿望。”

其次是表演好。川剧的表演也博得了一致的好评。如波人民论坛报评论说我们的表演“充满诗情画意，是精巧细腻而优美的”，“艺术夸张的手法，便是这一剧种的特点。对我们来说，这点是很重要的，尽管有语言上的困难，然而仍可看懂剧情”。捷红色权利报说：“中国的演员们不需要装置、甚至道具就可以把你引到似乎完全真实的境地，这需要多么高超的艺术表现力哟。”德文化部副部长在为新德意志报的著文中也说从我们的戏中“可以看到迷人抒情和优美的表情动作和淋漓尽至的细节表演”。

再次是在演出过程中及时总结经验，不断改进和提高艺术。我们出国演出几场以后，发现有些戏颇受欢迎，对一些戏的反映则很平淡，尤其是几个大戏本来是有较高的思想性和艺术性的优秀传统剧目，但开始时在外国观众面前不如《柜中缘》、《拦马》之类的小戏受欢迎，为了把我们的好戏成功地介绍给外国观众，我们根据为外国观众表演中国戏剧这一情况提出应对剧目进行整理加工的问题，问题一提出就碰到两种思想障碍。个别人认为，这些戏是国内定了的，不能动，动了就要破坏艺术，破坏传统，变了样子回去如何交待？回去如何演？另一种，把适应观众对象，错误地理解为“迎合外国人的兴趣，迎合欧洲观众的

习惯，要大砍、大动、大变，把我们的戏引向庸俗化的道路”。我们批判了这两种思想，并在此基础上，慎重地对一部分剧目作了整理加工，方法是百家争鸣，集中大家的意见，择其善者而从之。改动比较小，改变后效果也较明显的，是删去了一些与表演无关的，内容比较累赘的唱词和道白，这类东西外国人听不懂，重复多了拖长时间，影响观众情绪，删去后不会减弱表演，且能使剧情发展更加紧凑，优美的唱腔则不予删掉。

其次是加强表演，凡能用表演说明的事件或问题，都设法表演出来。因此，不单纯是去冗裁繁，而是该加的加，该减的减。某些情节也进行了剪裁、压缩或加强。

《焚香记》在捷的演出，休息时后边的观众几乎走了一半，一方面是因剧场太大、太长，后边的观众看不见、听不清。但前半场戏也不易抓住人，原因是观众看不懂，关键在“入赘”一场，观众莫名其妙。经过群众出主意想办法，在德演出时加了韩小姐出台隔廉偷看一段，使观众懂得了王魁内心矛盾的原因和贪图荣华、忘恩负义的面目。于是全剧豁然贯通，一通之后，观众反而反映大戏比小戏更容易理解。《谭记儿》在“定计”一场加白士中与谭记儿一同出场，表现出他们婚后的愉快生活，最后一场去掉谭记儿以张二嫂面目出堂告状，并加强了一些地方的表演，效果较前好得多。《花荣射雕》在波演出反映平淡，很多观众看了不懂，后来删去了花妈妈这个人物，使线索更加清楚，压缩了观众不易理解的一些细节，保留和改进了“弹视线”、打转转、变胡子等艺术夸张部分，经过演出的考验，效果很好。使一个反映平淡的戏变成大受欢迎的五个小戏之一。

(三)

如上所述，我们出国演出总的说来是成功的，但在工作中也存在许多缺点，只有正确认识这些缺点，引为教训，才能在以后的出国工作中少走弯路。

第一，在组织工作方面，剧团是由四川省成渝两市和八个专区抽调的优秀演员组成的，这些人在艺术上都具有较高的水平，这当然是好的，尤其是川剧初次出国，这样作是必要的。但大部分演员都是四川各市、专区的台柱子，在自己的剧团中多是演主要角色的，在这个剧团里却要扮演他们所不熟悉的次要角色，况且过去他们未在一起合作过，路子各有不同，在准备工作中也就增加了一些困难。以后在出国艺术团的组成方面，最好是由某个较好的团做为基础，再补充一些他们所缺少的个别演员。其次是团的领导干部和具体工作人员直到剧团出国前一个多星期才确定，因之未能及早参加准备工作，对工作、对人都还很不熟悉就已出国了。出国前决定不派医生，冬装在出国前未备齐，经驻外使馆检查，发现大部分人冬装不够，后期不能御寒，才电请国内补运了冬大衣。因为这些准备工作作得差，为工作造成了许多不便和浪费。

第二，对国内的报导、宣传不够。刚出国时，我们以为向国内的报导和宣传工作是使馆和新华社的事，不明确主要应由团内负责，未及时向国内写通讯报导。到捷克斯洛伐克后，

尤其是聂总访德时批评我们不向国内写报告后，我们才开始注意这个问题，并帮助新华社发了几则消息，帮助陈书舫写了一篇感想，离捷时也曾写过一篇报导，《人民日报》未用。

在对外宣传方面的准备工作也不够充分。出国前虽然准备了川剧剧种和剧团的介绍文章，但因有的国家并未将其印入节目单，当记者或艺术团体向我们索要这方面的文字资料时，我们拿不出来，至于主动提供，那就更谈不上了。

其次是我们这次在和外国艺术家们的座谈和记者访问中经常碰到“京剧与川剧有什么不同?”“中国歌剧与欧洲歌剧有什么不同?”一类的问题，我们由于出国前未作充分准备，很难谈。当谈到中国歌剧（按：指川剧、京剧等），我们只是说，把川剧翻译成歌剧是不恰当的，这种谈法是否妥当，也没把握。这类问题将来出国的戏剧团体可能还要碰到，应做好准备。

第三，对接待国家的国情、要求，观众的习惯和兴趣了解的不够。我们在国内准备了幻灯字幕，对所带剧目都写了幻灯说明词，并译成了外文。出国前说是波方要求打幻灯说明，到了波兰后，波方却不同意放映，理由是怕分散观众注意力。另外，说我们的许多台词经过翻译以后，不美了，里边还有些话在波兰人看起来很可笑。以后，一直到保加利亚我们曾多次争取试用，以观效果，但均遭拒绝。结果是劳民伤财，备而不能用。

（四）

在对外关系方面，由于所访各国对我们的访问演出都很重视，在组织宣传和生活方面都予以妥善安排，我们也掌握了“客随主便”的原则，总的来说，是搞得很好的。但也出现了一些问题：

一、我们的道具随人到了莫斯科以后，因为要换车，我们曾要求留人在车站上看守道具，未能得到苏方人员同意，在苏方代办人员口口声声保证道具随同车运往波兰的情况下，我们便相信了他的诺言。次日我们又派专人和苏方叮对了几次，又称道具定会随人运到。上车前去行李车检查时，不见道具。当即约苏方代办人员到行李房检查道具下落，苏方三个人均称已于凌晨1点35分发往波兰，人一到即可提道具。到波后又不见道具，一方面我们请波方多方设法协助查找，一方面与我驻苏使馆文化处联系，请向苏联国际旅行社和铁道部追查。经过一天半的时间，苏方铁道部才查明已误运到接近罗马尼亚一同名边境城市，并已立即用快车启运到波。我们原应8月10日到波，结果却早到了两天，道具又迟了两天，前后共4天，不能演出，为波方的接待和演出增加许多麻烦。

二、我们正式向对方提出的舞台条件要求过高，不切实际。如，要求灯光要有八万到九万支光。到波后，波方人员就曾向我们副团长说，全波兰也找不出八万支光的舞台，有的话，也是极个别的。事实上，我们在二万支光的舞台上也照样演出了。这种漫天讨价的做法只能使我们被动。

三、在德活动的日程，本来是早就谈定了的（见第三次报告），我们到柏林演出期间，大使馆提议十二号要举行一场招待外交界的演出，经大使馆与德文化部商定将十二号以后去苏尔专区的三场演出取消。我们在威林期间，德文化部演出公司经理向我们表示不去苏尔很遗憾，于是我们向大使馆建议，是否将十二号一场招待演出移在前面，我们仍去苏尔，大使馆又与德文化部协商，未获德方同意，十号返柏林途中，德方陪同人员才向我们说，因大使馆改变日程，他们订不到旅馆，故离德前将我们安置在火车上住宿，我们当即开会向团员们打了招呼，不许对此表示任何不满，火车停在柏林车站，两旁车运频繁，上面还有电车驾空而过，一夜无法休息，第二天我们将此情况向大使馆作了汇报，使馆派人去文化部交涉，第三天才给我们弄到了住处。

四、在德累斯顿演出时，《拦马》女演员例假，我们于前一天决定改变节目，当即通知了德方并取得同意，但未及时检查。开演前，剧场负责人才说他们不知此事，很有意见，并说"如果观众有什么责难，剧场不负任何责任"。后经说明，才同意了改变节目，开演前由德方向观众作了解释。

五、我们有些同志，觉得和德方人员混熟了，就随便说话，引起不好的结果，甚至犯了政治上的错误。在柏林演出，柏林市文化局长讲话中说："我代表大柏林的市民"，胡明克（演员）就问德方翻译："不是东柏林，西柏林吗？为什么代表大柏林？"德方翻译没有理他。胡明克还曾经问德方一个女翻译："你们吃葡萄为什么不吐皮？"对方答曰："我们野蛮么！"蔡如雷（演员）和德方陪同人员一块吃饭时说："你们安排的项目，我不感兴趣，要是参观动物园我敢保证百分之百赞成。"德方陪同人员直问我们："请你们说老实话，到底对联欢感不感兴趣。"有的人为外国人签字留念时竟用中文写上个"死马吃奶糕（波文"祝您胃口好"译音），我们察觉了这些问题以后，开了会，作了检查，并将这些材料向全体同志进行了教育，在对外关系上提出：主动，积极，严肃，谨慎的要求，大使馆同志对此也作了报告。

六、个别人对物质、对礼品的兴趣很大，特别是在将要离开德国时，有的用暗示的方法，向外国人表示对某些东西喜爱，以达索为己有的目的；有的用"钓鱼"的方法，未经请示便以薄礼赠送外国人，以图得到更为优厚的还礼。因而有的人竟收下了照相机、曝光表、项链等珍贵礼品。还有人收了重礼久匿不报，当别人发现后追其来源时才向组织登记。发现这些问题后，我们曾及时进行了教育，并严令禁止接受珍贵礼品，以及又发动了群众讨论和检查。但是在认识上，起初只认为这些人品格低下，贪图便宜，丢中国人的脸。经汇报了张志祥同志，才从政治上更深的认识到这是很严重的问题。在这方面的表现如何，是衡量一个人是否有资格出国的重要条件之一。在兄弟国家，这种人对内破坏纪律，对外破坏中国人民的荣誉，而且容易上坏人的当。若是去资本主义国家，就更有被物质诱骗和收买的

危险。从这个问题上，我们及时接受了教训，并在保加利亚专门对全团进行了教育，杜绝这类缺点的产生。

明　朗

朱丹南

1959年12月

四川省文化局
为举行川剧老艺人示范演出的通知

文艺(59)字第76号

一九五九年十月三十日

为了进一步贯彻“百花齐放，推陈出新”的方针，继承和发扬川剧优秀的传统表演艺术，大力发掘、抢救老艺人的艺术遗产，促进川剧各行当的表演艺术和各种艺术流派的发展和繁荣，并为中年演员和青少年演员提供“观摩学习的机会，以便迅速提高原有演出水平，更好地为社会主义建设服务。为此，拟组织部分艺术上有一定成就的老艺人来省作示范演出。兹将有关事项通知如下：

一、订于本年十二月五日起在成都市举行，时间暂订十五天。

二、邀请来省示范演出的老艺人附名单如后。

三、未经提名邀请的老艺人，如确有拿手好戏或有独特的艺术技巧，请各专、市文化(教)局在十一月十五日前向我局提名推荐(包括姓名、艺龄、政治情况、演出剧目、艺术特点等)，俟我局研究确定后，再另函邀请。

四、演出期间，拟安排一定时间，组织有经验的老艺人座谈演出经验或表演心得，为了加强对老艺人的表演艺术的研究与分析，以及有关表演经验的记录、整理工作，除由省戏曲研究所负责这一工作外，并另抽调部分专市的编导人员协助进行(名单附后)。要求通过这次示范演出，能比较有系统地整理出一套“川剧老艺人表演经验专集”。

五、经提名邀请来省作示范演出的老艺人和抽调来省协助记录、整理的编导人员，请各有关专、市文化(教)局，早日转知各有关单位，以便他们事先作好准备，并于十二月一日来我局报到。

六、各专、市的观摩人员以不超过十五人为限(绵阳专区不超过二十人，自贡、雅安、西昌、阿坝自治州不超过三人)，在选派观摩人员时应适当照顾各行当的演员。观摩人员应有领队人员率领，于十二月四日来我局报到，我局根据上述分配名额，指定膳宿地点，并发给

观摩入场证。

七、老艺人来往旅差费以及演出期间食宿费用概由我局负责。编导人员来往旅差费及住宿费由我局负责，伙食费用按原标准发缴。观摩人员旅差费以及观摩期间食宿等费用一概自理。

来省的老艺人、编导人员、观摩人员均须带足粮票。

八、邀请来省演出的老艺人和抽调来省的编导人员的政治情况，请各专、市进行审查。如问题较大，不宜参加演出或前来工作者，希事先函告我局。

附：邀请来省示范演出的老艺人名单一份、拟抽调来省协助记录、整理的编改人员名单一份。

一九五九年十月二十九日

抄报：文化部艺术事业管理局、省委宣传部

抄送：省文联、省戏曲研究所、省川剧学校

邀请来省示范演出的老艺人名单

一、生脚（12人）

张德成（重庆市川剧院）

周海滨（南充川剧团）

萧宝山（射洪川剧团）

陈淡然（重庆市川剧院）

易桃源（营山县川剧团）

李树成（重庆市川剧院）

杨松林（泸州市川剧团）

侯连山（三台县川剧团）

萧荣华（南充专区戏曲训练班）

黄桂禄（绵竹县川剧团）

刘云琛（乐山川剧团）

李天文（温江专区汉剧团）

二、大面（9人）

唐彬如（重庆市川剧院）

吴晓雷（重庆市川剧院）

满海如（仪陇县川剧团）

黄奎龙（隆昌县川剧团）
徐文瀚（重庆市川剧团）
陈禹门（成都市川剧院）
梅春林（省川剧学校）
张述臣（广元川剧团）
刘九强（温江专区汉剧团）

三、小生（11 人）

张洪恩（重庆市川剧院）
刘海廷（金堂县川剧团）
刘学智（达县川剧团）
何春山（射洪川剧团）
韩成之（省川剧学校）
彭海清（雅安川剧团）
姜上峰（重庆市川剧院）
金文品（合川县川剧团）
彭新禄（绵竹县川剧团）
王荣光（自贡市川剧团）
黄桂宇（广元县川剧团）

四、旦脚（13 人）

周慕莲（重庆市川剧院）
阳友鹤（成都市川剧院）
唐惠珍（沪州川剧团）
琼莲芳（重庆市川剧院）
杨云凤（省川剧学校）
曹湘石（南部县川剧团）
聂丽君（内江专区艺术学校）
庞桂英（雅安川剧团）
刘玉珊（宜宾川剧团）
刘杰成（安县川剧团）
雷知春（遂宁县人民剧团）
张惠霞（温江专区戏剧学校）
李惠仙（沪州川剧团）

五、小丑(10 人)

刘成基(成都市川剧院)
周企何(成都市川剧院)
周玉祥(重庆市川剧院)
陈全波(南充川剧团)
龚绍林(泸州专区戏曲训练班)
赵合琴(江油县川剧团)
赵炳林(江油县川剧团)
黄开文(省川剧学校)
黄纳丁(合川县川剧团)
陈华兴(西充县川剧团)

六、司鼓(5 人)

刘汉章(省川剧学校)
鼓文元(成都市群众川剧团)
覃良臣(南充川剧团)
李子良(重庆市川剧院)
甘海如(绵阳县人民川剧团)

七、司琴(4 人)

何秉权(重庆市川剧院)
鞠子材(省川剧学校)
陆青云(重庆市川剧院)
陈正良(大明)(达县川剧团)

抽调来省的编导人员名单

李　行(重庆市川剧院)
李心白(重庆市川剧院)
周　静(成都市川剧院)
范光翔(成都市川剧院)
徐公堤(江津专区川剧团)
吴传儒(泸州川剧团)
杨更甦(什邡县川剧团)

四川省文化局
举行川剧老艺人示范演出日期的通知

文艺(60)字第2号

川剧老艺人示范演出，决定在本年二月十二日举行，有关事项，仍按我局去年文艺(59)字第76号通知暨文艺(59)字第81号补充通知办理。

报到日期：经我局提名邀请的老艺人和抽调来省的工作人员，于二月八日报到，观摩人员于二月十一日报到。

邀请来省示范演出的老艺人，希自带演出需用的香汗衣、靴、彩鞋、网套，口条。并将准备演出的节目(包括扮演角色、演出时间)在二月五日前报送我局。

另据有关单位的提名推荐和演出上的需要，补充邀请下列老艺人和舞台工作人员(名单附后)请一并转知。

一九六〇年一月十九日

抄报：文化部艺术事业管理局、省委宣传部

抄送：省文联、省戏曲研究所、省川剧学校、省广播电台

补充邀请来省示范演出的老艺人名单

旦脚：

胡裕华(重庆市川剧院)

董少书(成都市群生川剧团)

钟群瑶(温江专区戏剧学校)

小生：

曾荣华(成都市川剧院)

小丑：

杨鹤鸣(成都市望江川剧团)

大面：

张新伟(自贡市川剧团)

李川均(宜宾市川剧团)

生脚：

廖盛奎(达县专区川剧团)

鼓师：

何北川(泸州市川剧团)

张永年(自贡市川剧团)

舞台工作:

何国章(成都市川剧院)

王有三(重庆市川剧院)

四川省川剧老艺人示范演出节目单

二月十五日(星期一)晚场

普天同庆(昆腔)

全体老艺人合演

鼓师:覃良臣　64岁(南充川剧团)

这是川剧传统剧目中一出神话戏,已很少演出。内容是表现众家仙子会聚一堂,载歌载舞,庆祝五谷丰登的欢欣景象。

全剧系昆腔,有〔醉花荫〕、〔喜迁莺〕、〔刮地风〕、〔水仙子〕……等优美曲牌。

烛影摇红(胡琴)

赵匡义:陈淡然　五十四岁(重庆市川剧院)

鼓师:李子良　五十二岁(重庆市川剧院)

赵匡义欲夺帝位,乘赵匡胤病危,夜晚进宫,用"龙须扇"扇熄宫内灯蜡,以竹签刺入匡胤背疽,匡胤立死,匡义遂承位称帝。

活捉三郎(胡琴)

张文远:龚照麟　七十岁(泸州专区川剧演员训练班)

阎惜姣:唐惠珍　六十四岁(泸州川剧团)

鼓师:何百川　六十四岁(泸州专区川剧演员训练班)

阎惜姣死后,难忘旧情,夜晚去会晤张文远,求续旧好,文远拒绝,惜姣遂活捉其魂而去。

情探(高腔)

敫桂英:周慕莲　六十岁(重庆市川剧院)

王　魁:姜尚峰　五十一岁(重庆市川剧院)

鼓　师:陆青云　五十二岁(重庆市川剧院)

王魁身荣,休却妻子敫桂英,桂英愤极,自缢身死,鬼魂去至王魁寝室,婉转探求王魁重念旧情,勿相抛弃,殊知王魁终不相认,被桂英活捉身死。

(以上节目中的其他角色,由合川川剧团演员助演)

二月十六日（星期二）午场

回都望兄（《哭桃园》之一段）（高腔）

张　飞：唐彬如　七十三岁（重庆市川剧院）

刘　备：杨松林　六十四岁（泸州川剧团）

鼓　师：陆青云　五十二岁（重庆市川剧院）

张飞在阆中闻关羽麦城殉难，悲恸万分，连夜飞骑奔回成都，面见刘备，请求出兵复仇，刘备感念桃园结义之情，允于即日兵伐东吴，张飞遂立返阆中准备人马。

杀狗（弹戏）

曹　庄：萧荣华　七十二岁（营山县川剧团）

焦　氏：杨云凤　四十九岁（四川省川剧学校）

曹　母：刘吉成　五十四岁（安县川剧团）

鼓　师：彭文元　五十八岁（成都市群众川剧团）

曹庄以妻焦氏不孝老母，怒杀家犬，以警其妻。

店房责侄（高腔）

王永成：彭新禄　五十七岁（绵竹县川剧团）

王贡生：徐文翰　五十八岁（重庆市川剧院）

张三伯：黄开文　五十七岁（四川省川剧学校）

鼓　师：甘海如　六十三岁（绵阳县人民剧团）

秀才王永成与叔父王贡生约好，先去城中投好客店，以便读书赶考，谁知途中因救他人之危，耽误时间，反比叔父迟到。永成素惧叔父管教甚严，力求店家张三伯伯代为遮掩，方未受责斥。

刁　窗（《木荆钗》之一折）（高腔）

钱玉莲：周慕莲　六十岁（重庆市川剧院）

鼓　师：陆青云　五十二岁（重庆市川剧院）

钱玉莲不从继母之命改嫁孙家，被锁房内，玉莲恐另生枝节，受其凌辱，只得刁窗逃出，投江寻死。

斩龙台（斩金角老龙）（高腔）

魏徵（化身）：徐文翰　五十八岁（重庆市川剧院）

魏　徵：侯连三　六十七岁（三台县川剧团）

李世民：刘荣琛　四十岁（乐山川剧团）

鼓　师：李子良　五十二岁（重庆市川剧院）

金角老龙错降雨露，玉帝遣三台星官魏徵丞相斩杀。老龙王求唐王李世民庇护，谁知魏徵与李世民下棋时，偶然昏睡，于梦魂中奉了玉帝旨意，斩了金角老龙。

（以上节目中的其他角色，由合川川剧团演员助演）

二月十六日（星期二）晚场

挑　袍（高腔）

关　羽：廖盛奎　五十岁（达县川剧团）

曹　操：陈禹门　六十二岁（成都市川剧院）

鼓　师：刘汉章　六十六岁（四川省川剧学校）

关羽辞曹，奔投刘备，曹操赶至霸陵桥送别，赠以美酒，红袍，关羽防其中有诈，在马上仅用刀挑受红袍而去。

三醉路（又名《酒醉逢花》）（高腔）

辛十四娘：聂丽君　六十三岁（内江专区川戏学校）

冯　先：金文品　五十五岁（合川川剧团）

褚　云：黄开文　五十七岁（四川省川剧学校）

鼓　师：李子良　五十二岁（重庆市川剧院）

辛十四娘拜贺圣母寿诞，醉酒归来，途中遇着带酒的冯、褚二生，纠缠不放，辛抓泥沙洒二生目，始得走脱。

奈何天（《洞房》一折）（弹戏）

吴　氏：钟琼瑶　五十三岁（温江专区川剧学校）

阙素封：赵鹤琴　五十四岁（江油县川剧团）

鼓　师：彭文元　五十八岁（成都市群众川剧团）

袁经略的如夫人吴氏，被大妇骗嫁丑公子阙素封为妾，洞房之夕，吴氏向阙详述受骗经过，并严词晓以大义，阙只得退居他舍。

界会（《绣卷图》之一折）（高腔）

乔大年：何春山　六十六岁（射洪县川剧团）

顾忠全：侯连三　六十七岁（三台县川剧团）

史连城：刘玉珊　五十六岁（宜宾川剧团）

史宾娘：董少书　五十六岁（成都市群生川剧团）

鼓　师：何百川　六十四岁（泸州专区川剧演员训练班）

书生乔大年悲痛知己史连城之死，去阴曹找寻，无意中遇着亡友顾忠全，遂得与史相会，并得结识史宾娘，后经顾相助，三人方还魂复生。

五子告母（灯戏）

阎　王：赵炳林　四十九岁（江油县川剧团）

马　氏：李蕙仙　四十六岁（泸州川剧团）

鼓　师：李子良　五十二岁（重庆市川剧院）

马氏妇先后私生子女五人，均以难受世人白眼、讥刺，竟一一处死。五子控于阎君，阎君拿马氏来问，不料妇与阎君原有私情，因此纠缠争闹，不遵判断，抢拽人皮而去。

（以上节目中的其他角色由合川川剧团演员助演）

二月十七日（星期三）晚场

酒楼会兄（《翠屏山》之一折）（高腔）

杨　雄：杨松林　六十四岁（泸州川剧团）

石　秀：彭海清　四十八岁（雅安川剧团）

鼓　师：何百川　六十四岁（泸州专区川剧演员训练班）

石秀发现结义兄长杨雄的妻子潘巧云与和尚通奸，甚为恼恨，去至酒楼将详情告诉杨雄，并定下捉奸的计策。

伯喈辞朝（高腔）

蔡伯喈：姜尚峰　五十一岁（重庆市川剧院）

鼓　师：彭文元　五十八岁（成都市群众川剧团）

蔡伯喈高中后，不愿入赘牛相府，且因家乡连连干旱，悬念父母妻子甚切，因之不愿在朝作官，上表请辞。谁知皇帝不准，伯喈无力与抗，只有痛哭爹娘而已。

卖水记（弹戏）

李彦贵：何春山　六十六岁（射洪县川剧团）

丁　头：雷知春　六十二岁（遂宁县人民剧团）

鼓　师：覃良臣　六十三岁（南充川剧团）

琴　师：陈正全　六十五岁（达县川剧团）

李彦贵家遭奸臣诈害，又受岳父嫌贫爱富之逼，退了婚约，生活无着，遂以卖水度日。某日，未婚妻黄秀英于花园中瞧见，怜其贫苦，佩其勤奋，嘱丫头转告，许以夜晚来到花园赠与银两。

幽　会（高腔）

裴瑞卿：张洪恩　七十三岁（重庆市川剧院）

李慧娘：胡裕华　五十二岁（重庆市川剧院）

鼓　师：陆青云　五十三岁（重庆市川剧院）

奸相贾似道的姬妾李慧娘游玩西湖，遇着书生裴瑞卿，无意中赞叹了一声“美哉少年”，贾怀恨而杀却慧娘，并诱囚裴生于府中。慧娘死后恋念裴生，去花园与裴幽会，倾诉爱慕之情，遂结成夫妻。

火烧绵山(胡琴)

介之推:黄桂禄　四十七岁(绵竹县川剧团)

介　母:刘吉成　五十四岁(安县川剧团)

鼓　师:甘海如　六十三岁(绵阳县人民剧团)

琴　师:何秉权　六十七岁(重庆市川剧院)

介之推因晋重耳归国承位,大封功臣,独不及己,愤而奉母隐于绵山。后来重耳想起昔日患难相共之情,先后遣大臣请他下山,并亲往迎接,之推均避而不见。重耳遂引火烧山,之推与母遂遭难。

(以上节目的其他角色由合川川剧团演员助演)

二月十八日(星期四)午场

朝房贬职(《**明月珠**》**之一折**)(弹戏)

古　洪:满海如　六十七岁(仪陇县川剧团)

王遂忠:刘学智　七十一岁(达县川剧团)

卢　杞:张述臣　六十六岁(广元县川剧团)

鼓　师:李子良　五十三岁(重庆市川剧团)

琴　师:何秉权　六十七岁(重庆市川剧团)

奸相卢杞恨户部尚书刘震与彼作对,俗遣押衙古洪前去行刺,古洪认为刘震系正义之士,不愿从命,卢恨而谪贬其官职。

思亲(高腔)

蔡伯喈:王荣光　五十八岁(自贡市川剧团)

鼓　师:张有年　五十七岁(自贡市川剧团)

蔡伯喈被迫招赘牛相府,想起家乡干旱三载,父母妻子困苦情况,不能归家省亲,心中悲愁万分,忐忑难安。

贺其卷闹馆(《**玉虎坠**》**之一折**)(弹戏)

贺其卷:陈华兴　四十五岁(西充县川剧团)

冯　彦:萧云华　七十二岁(营山县川剧团)

鼓　师:覃良臣　六十三岁(南充川剧团)

琴　师:陈正全　六十六岁(达县川剧团)

冯彦同贺其卷去酒店吃酒,店小二嫌贺屡次赊账不付,多所阻难。后来贺酒醉与同店饮酒的马武争闹斗殴,因而冯彦与马武结识。

秦琼起解(弹戏)

秦　琼:易桃园　六十六岁(营山川剧团)

鼓　师：伍桂臣　　　　　（合川川剧团）

琴　师：陈正全　六十六岁（达县川剧团）

秦琼失手打伤人命，被押入狱，随即解送上台听审。好友徐绩、单通特在长亭送别，并告已经措办金银，为之脱法，嘱前途放心，静候好音。秦感愤万端，拜谢不已而去。

店房责任（高腔）

王永成：刘海廷　八十二岁（金堂县川剧团）

王贡生：陈淡然　五十三岁（重庆市川剧院）

张三伯：赵鹤琴　六十四岁（江油县川剧团）

鼓　师：甘海如　六十三岁（绵阳县人民剧团）

秀才王永成与叔父王贡生约好，先去城中投好客店，以便读书赶考。谁知途中因救他人之危，耽误时间，反比叔父迟到。永成素惧叔父管教甚严，力求店家张三伯代为遮掩，方未受责斥。

（以上节目中的其他角色，由合川川剧团演员助演）

二月十八日（星期四）夜场

宁戚说宋（高腔）

宁　戚：侯连三　六十七岁（三台县川剧团）

宋　王：张述成　六十二岁（广元县川剧团）

鼓　师：陆青云　五十三岁（重庆市川剧团）

齐桓公欲霸诸侯，遣宁戚出使宋国，宁戚凭口舌之能，见了宋王，陈以利害得失，竟不费一兵一卒，说服宋国。

游湖夜会（高腔）

马　俊：李小均　六十二岁（宜宾川剧团）

郝　鸾：彭海清　四十八岁（雅安川剧团）

鼓　师：李子良　五十三岁（重庆市川剧院）

郝鸾游玩西湖，玉蝴蝶马俊见其英武，夜入军略府试探其胆量和武艺，颇为敬佩，相约结为兄弟。

拨尸认妻（高腔）

魏央生：刘学智　七十一岁（达县川剧团）

鸨　母：李蕙仙　四十六岁（泸州川剧团）

鼓　师：甘海如　六十三岁（绵阳县人民剧团）

魏央生的妻子被人骗卖为娼，魏央生前去嫖院，其妻愤而自缢。魏不知，拨尸认出，悔

恨不已。

拷打秋莲(弹戏)

姜贾氏:曹湘石　六十七岁(南部县川剧团)

姜秋莲:钟琼瑶　五十三岁(温江专区川剧演员训练班)

乳　娘:唐惠珍　六十四岁(泸州川剧团)

鼓　师:彭文元　五十八岁(成都市群众川剧团)

琴　师:何秉权　六十七岁(重庆市川剧院)

姜贾氏虐待前妻女儿姜秋莲,寒冬天气,迫使出外捡柴,秋莲不从,贾氏痛加责打,经乳娘讲情,并劝秋莲应允,贾氏方才罢手。

太君辞朝(胡琴)

佘太君:刘吉成　五十四岁(安县川剧团)

宋仁宗:黄桂禄　四十七岁(绵竹县川剧团)

鼓　师:覃良臣　六十三岁(南充川剧团)

琴　师:陈正全　六十六岁(达县川剧团)

佘太君念及杨家将满门已凋零殆尽,平服西番后,坚请归养。宋仁宗不允,经包拯力谏,始放太君辞朝卸职。

(以上节目中的其它角色,由合川川剧团演员助演)

二月十九日(星期五)夜场

朝房贬职(《明月珠》之一折)(弹戏)

古　洪:徐文翰　五十八岁(重庆市川剧院)

卢　杞:唐彬如　七十三岁(重庆市川剧院)

王遂忠:陈淡然　五十三岁(重庆市川剧院)

鼓　师:李子良　五十三岁(重庆市川剧院)

琴　师:陈正全　六十五岁(达县川剧团)

奸相卢杞恨户部尚书刘震与彼作对,欲遣押衙古洪前去行刺。古洪认为刘震系正义之士,不愿从命,卢恨而谪贬其官职。

书馆悲逢(高腔)

蔡伯喈:彭新禄　五十七岁(绵竹县川剧团)

赵五娘:刘玉珊　五十六岁(宜宾川剧团)

牛小姐:董少书　五十六岁(成都市群生川剧团)

鼓　师:陆青云　五十三岁(重庆市川剧院)

蔡伯喈入赘牛丞相府后，无时不想念家乡受苦的父母妻子。某日，牛小姐忽引来原配赵氏五娘，夫妻相会，不胜悲切，复闻父母已在原郡饿死，更是伤恸万端。

春娥教子（胡琴）

王春娥：钟琼瑶　五十三岁（温江专区川剧学校）

薛　保：刘荣琛　四十岁（乐山川剧团）

鼓　师：彭文元　五十八岁（成都市群众川剧团）

琴　师：何秉权　六十七岁（重庆市川剧院）

王春娥辛勤抚教幼子银哥，银哥贪玩废学，不听教诲，春娥愤而断机停织。经老家院薛保竭力劝慰，银哥亦悔过谢罪，春娥方教子如初。

李成拜门（《木荆钗》之一折）（高腔）

李　成：赵鹤琴　六十四岁（江油县川剧团）

王十朋：金文品　五十五岁（合川川剧团）

王　母：刘吉成　五十四岁（安县川剧团）

钱玉莲：雷知春　六十三岁（遂宁县人民剧团）

鼓　师：刘汉章　六十六岁（四川省川剧学校）

李成奉了继父钱誉之命，去接姐夫王十朋一家搬来同住。李成到了王家，嬉戏笑闹，妙趣横生，惹得皆大欢喜。

九龙屿（弹戏）

张从娘：聂丽君　六十三岁（内江专区川剧学校）

鼓　师：陆青云　五十三岁（重庆市川剧院）

琴　师：陈正全　六十六岁（达县川剧团）

辽将余化龙率兵犯宋，宋兵不敌，宋营先行杨延昭的未婚妻张从娘领兵相助，杀死余化龙，大破辽兵，边乱遂平。

二月二十日（星期六）午场

背鞭逃国（弹戏）

伍子胥：萧云华　七十二岁（营山县川剧团）

鼓　师：陆青云　五十三岁（重庆市川剧院）

琴　师：何秉权　六十七岁（重庆市川剧院）

春秋时，楚平王杀了伍子胥父兄，并捉拿子胥。子胥骤遭杀父毁家之恨，愤而投奔他国借兵复仇。

歇　店（《彩楼记》之一折）（高腔）

吕蒙正：王荣光　五十八岁（自贡市川剧团）

刘翠屏:雷知春　六十三岁(遂宁县人民剧团)

鼓　师:张有年　五十七岁(自贡市川剧团)

吕蒙正、刘翠屏彩楼成配,刘父恨吕贫穷,将二人逐出相府。吕夫妻合卺之夕,无处安身,只得暂投旅店住宿。

马武碰宫(胡琴)

马　武:黄奎龙　七十一岁(隆昌县川剧团)

鼓　师:李子良　五十三岁(重庆市川剧院)

琴　师:何秉权　六十七岁(重庆市川剧院)

汉光武帝借酒醉斩杀功臣姚期,马武进京保本,光武不准,闭门不见,姚期终遭杀害。马武忿恨光武残毒,碰死宫门。

杀屈义(胡琴)

张　三:张述臣　六十二岁(广元县川剧团)

屈　义:龚照麟　七十九岁(泸州专区川剧演员训练班)

鼓　师:甘海如　六十三岁(绵阳县人民剧团)

琴　师:陈正全　六十六岁(达县川剧团)

屈义寒微时,侠士张三曾以千金相助。后来屈义显达,路遇张三,掩面而过,不予相认。张三恼恨,夜入官署,复窃听得有谋害之意,遂怒而杀之。

出北塞(高腔)

王昭君:李惠仙　四十六岁(泸州市川剧团)

鼓　师:何百川　六十四岁(泸州专区川剧演员训练班)

匈奴犯境,强汉帝以王昭君和亲。汉帝无力与抗,只得应允,昭君遂饮恨前往。

(以上节目中的其他角色,由合川川剧团演员助演)

二月二十日(星期六)夜场

战袁林(高腔)

鲍叔牙:梅春林　六十四岁(四川省川剧学校)

鼓　师:李子良　五十三岁(重庆市川剧院)

齐管仲死,鲍叔牙为相,袁林造反,无人可敌,鲍不服老,亲自出阵,斩袁林于马下。

吵闹(《琵琶记》之一折)(高腔)

蔡从简:唐彬如　七十三岁(重庆市川剧院)

蔡　母:张树芳　五十五岁(重庆市川剧院)

赵五娘:唐蕙珍　六十四岁(泸州市川剧团)

鼓　师:陆青云　五十三岁(重庆市川剧院)

蔡从简命子蔡伯喈上京赴试去后，久无消息。蔡母思念伯喈心切，与从简吵闹不休，经五娘力劝，两人始息争端。

杀舟(胡琴)

杨　昌：赵鹤琴　六十四岁(江油县川剧团)

媒　婆：聂丽君　六十五岁(内江专区文化艺术学校)

鼓　师：(由“合川川剧团”担任)

琴　师：陈正全　六十六岁(达县川剧团)

柳碧英卖画为生，遇书生蒋青元二人相爱。后来经媒婆串弄知府杨昌，强娶为妾，为蒋的义兄太湖英雄张从简所救。

油鼎封侯(胡琴)

蒯　彻：周裕祥　五十岁(重庆市川剧院)

刘　邦：陈淡然　五十三岁(重庆市川剧院)

鼓　师：李子良　五十三岁(重庆市川剧院)

琴　师：何秉权　六十七岁(重庆市川剧院)

刘邦借故杀戳功臣多人，蒯彻据理直谏，不畏鼎烹，终于说服刘邦，反获高官。

断桥(高腔)

白娘子：琼莲芳　四十九岁(重庆市川剧院)

许　仙：姜尚峰　五十一岁(重庆市川剧院)

鼓　师：陆青云　五十三岁(重庆市川剧院)

白素贞同青儿逃至西湖断桥，许仙来会，青儿乍见，恨欲吞食，白力加劝阻。斯时，白怀孕足月，腹痛将产，许仙遂接二人往姊夫家中安身。

(以上节目中的其他角色，由合川川剧团演员助演)

二月二十一日(星期日)夜场

下河东(《御营斩凤》)(胡琴)

赵匡胤：萧云华　七十二岁(营山县川剧团)

欧阳方：梅春林　六十四岁(四川省川剧学校)

鼓　师：彭文元　五十八岁(成都市群众川剧团)

琴　师：何秉权　六十七岁(重庆市川剧院)

河东白龙太子谋反，赵匡胤率元帅欧阳方、先行呼凤御驾亲征。兵至河东，欧阳方骄横不备，敌兵乘虚而入，几为所擒，幸得呼凤力战得脱。欧阳不记其功，反暗通白龙，诬呼凤反，于御营将呼凤斩杀。赵匡胤畏其权势，只有隐忍而已。

双金丹(高腔)

傅应隆：侯连三　六十七岁(三台县川剧团)

傅　妻:刘吉成　五十四岁(安县川剧团)

鼓　师:刘汉章　六十六岁(四川省川剧学校)

傅应隆的儿子傅春元,被谋夺其媳的恶霸张必仁用酒毒害。应隆夫妻同儿媳痛春元惨死,设灵哭祭,情颇惨伤。

西羌擂(高腔)

赛月娥:庞桂英　五十六岁(雅安川剧团)

和　尚:赵炳林　四十九岁(江油县川剧团)

鼓　师:李子良　五十三岁(重庆市川剧院)

呼守信遭奸臣陷害,逃至无义山,山寨主戚天龙见守信有为,欲招赘为婿,激守信与女儿赛月娥打擂比武,两人武艺不弱,彼此爱慕,终结为夫妇。

西关渡(高腔)

陈　彩:周裕祥　五十岁(重庆市川剧院)

潘　父:陈淡然　五十三岁(重庆市川剧院)

潘　母:张树芳　五十五岁(重庆市川剧院)

鼓　师:李子良　五十三岁(重庆市川剧院)

陈彩谋夺潘林的妻子,将潘林沉溺于西关渡,火化其尸,运回骨灰,诡称失足落水毙命,并巧言伪装愿供养潘家。潘父母畏其财势,只有听其摆布。

活捉石怀玉(高腔)

石怀玉:彭海清　四十八岁(雅安川剧团)

胡莲娘:曹湘石　六十七岁(南部县川剧团)

鼓　师:覃良臣　六十三岁(南充川剧团)

石怀玉病危,遇狐女胡莲娘治愈,两相情好,结为夫妻。后来石功名成就,负义另娶,并遣人刺杀莲娘,莲娘自缢死,魂捉怀玉而去。

二月二十二日(星期一)夜场

萧方杀船(高腔)

萧　方:彭海清　四十八岁(雅安川剧团)

翠　娘:聂丽君　六十四岁(内江专区文化艺术学校)

鼓　师:陆青云　五十三岁(重庆市川剧院)

水贼萧方见金大用妻庚娘貌美,狠心杀死大用,劫夺庚娘,其妻翠娘劝阻,反被沉入江中。庚娘不愿受辱,缢死船舱。萧同手下抬尸安葬,遇官兵惊散。

醉　写（胡琴）

李　白：陈淡然　五十四岁（重庆市川剧院）

唐明皇：黄桂禄　四十七岁（绵竹县川剧团）

高力士：龚照麟　七十九岁（泸州专区川剧演员训练班）

鼓　师：李子良　五十三岁（重庆市川剧院）

琴　师：何秉权　六十七岁（重庆市川剧院）

外番遣使送来蛮书，致意唐皇，若识得蛮书，称臣纳贡。学士李白认出蛮书，唐皇赐饮致醉，命写回诏。李白借此羞辱杨国忠和高力士一场。

萧方耍路（高腔）

萧　方：彭海清　四十八岁（雅安川剧团）

鼓　师：何百川　六十四岁（泸州专区川剧演员训练班）

萧方多次劫杀人命，畏官兵捉拿，一人往红台山投奔。

晏婴说楚（高腔）

晏　婴：周裕祥　五十岁（重庆市川剧院）

朝　臣：徐文翰　五十八岁（重庆市川剧院）

　　　　廖盛奎　五十岁（达县专区川剧团）

　　　　彭新禄　五十七岁（绵竹县川剧团）

鼓　师　李子良　五十三岁（重庆市川剧院）

齐晏婴使楚，楚王厌其身短，颇为轻视，召群臣于朝堂，纷纷向难。晏婴倨座不惊，一一辩解。楚王服其才，改容相待，齐楚遂修和好。

（以上节目中其他角色由合川川剧团演员助演）

二月二十三日（星期二）夜场

西川图（弹戏）

张　松：周裕祥　五十岁（重庆市川剧院）

曹　操：陈禹门　六十四岁（成都市川剧院）

杨　修：张洪恩　七十三岁（重庆市川剧院）

鼓　师：李子良　五十三岁（重庆市川剧院）

琴　师：何秉权　六十七岁（重庆市川剧院）

张鲁攻蜀，蜀刘璋遣张松求援曹操，张暗携西川地图进谒。操厌其持才傲物，乱棒逐出。

小放牛(灯戏)

牧　童:龚照麟　七十九岁(泸州专区川剧演员训练班)

鼓　师:李子良　五十三岁(重庆市川剧院)

琴　师:何秉权　六十七岁(重庆市川剧院)

牧童与村姑路遇,彼此唱和作玩,甚是欢乐。

大晏赐马(高腔)

曹　操:唐彬如　七十三岁(重庆市川剧院)

关　羽:徐文翰　五十八岁(重庆市川剧院)

鼓　师:张有年　五十七岁(自贡市川剧团)

桃园弟兄徐州失散,关羽暂投曹操,操屡赐金玉美女,以买其心,羽均不受,独对曹所赐赤兔马,称谢不已,声言若访得弟兄消息,可以朝发夕至。操颇懊悔。

放裴(高腔)

裴瑞卿:姜尚峰　五十一岁(重庆市川剧院)

李慧娘:琼莲芳　四十九岁(重庆市川剧院)

鼓　师:陆青云　五十三岁(重庆市川剧院)

贾似道差家将刺杀书生裴瑞卿,李慧娘闻听消息,急来告知裴生,并护裴逃走。

(以上节目中其他角色由合川川剧团演员助演)

二月二十四日(星期三)夜场

铁笼山(高腔)

杜　后:雷知春　六十三岁(遂宁县人民剧团)

铁木耳:姜尚峰　五十一岁(重庆市川剧院)

鼓　师:何百川　六十四岁(泸州专区川剧演员训练班)

元朝,杜后与蔡中华通奸,毒杀元帝,并将太子问斩,谋篡帝位。镇守铁笼山的铁木耳闻信,领兵劫了杀场,杀死杜、蔡等,扶太子承位。

别洞观景(高腔)

白　鳝:琼莲芳　四十九岁(重庆市川剧院)

鼓　师:陆青云　五十三岁(重庆市川剧院)

白鳝姑姑慕京都镐城繁华,别了哥哥夔龙,前去游玩,途中看见人间景物,无限美好,甚是欢欣雀跃。

搬洞打珠(胡琴)

赵公明:徐文翰　五十八岁(重庆市川剧院)

鼓　师:李子良　五十三岁(重庆市川剧院)

琴　师：何秉权　六十七岁（重庆市川剧院）

姜子牙伐纣，纣殷文仲不敌，搬来赵公明相助。赵用定海神珠打败子牙请来的十二金仙。燃灯佛约来萧真、曹宝用落地金钱收了赵的定海神珠，子牙兵遂大胜。

柴市节（胡琴）

文天祥：陈淡然　五十三岁（重庆市川剧院）

留梦炎：周企何　四十九岁（成都市川剧院）

欧阳夫人：董少书　五十六岁（成都市群生川剧团）

鼓　师：彭文元　五十八岁（成都市群众川剧团）

琴　师：何秉权　六十七岁（重庆市川剧院）

文天祥被囚三年，坚不降元，元帝令斩柴市。临刑前，汉奸留梦炎到刑场再诱文天祥投降，文凛然不动，痛斥其厚颜无耻。留羞惭而去，文遂从容就义。

（以上节目中的其他角色，由合川川剧团演员助演）。

二月二十五日（星期四）午场

越王回国（高腔）

勾　践：黄桂宇　五十三岁（广元县川剧团）

鼓　师：李子良　五十三岁（重庆市川剧院）

春秋时，吴越交兵，越王勾践兵败，被囚于姑苏台，后来范蠡献西施与吴王，勾践被释回国，誓以十年生聚十年教养，卧薪尝胆复仇雪恨。

把宫搜诏（高腔）

曹　操：陈禹门　六十四岁（成都市川剧院）

穆　顺：金文品　五十五岁（合川川剧团）

鼓　师：李子良　五十三岁（重庆市川剧院）

曹操跋扈专权，汉献帝命太监穆顺传密诏与国舅伏完用计诛灭。操得知后，率侍卫把守宫门，盘诘穆顺，搜出诏书，穆顺被杀。

周仁耍路（弹戏）

周　仁：张洪恩　七十三岁（重庆市川剧院）

鼓　师：陆青云　五十三岁（重庆市川剧院）

琴　师：何秉权　六十七岁（重庆市川剧院）

严年仗严嵩势，威逼利诱周仁献出杜文学的妻子胡氏，周曾受杜之厚恩，不肯作此背义之事，但又畏惧严势，只得口头答应。回家途中，利义交织于心，苦恼万端，终于决定与己妻商量替代胡氏。

画梅花(弹戏)

黄天监:周企何　四十九岁(成都市川剧院)

杨云友:钟琼瑶　五十三岁(温江专区川剧学校)

鼓　师:陆青云　五十三岁(重庆市川剧院)

琴　师:何秉权　六十七岁(重庆市川剧院)

是空和尚雇流痞黄天监冒充董其昌骗娶杨女云友,杨发觉黄举止粗鄙,甚为怀疑,故意命吟诗题画,因之黄闹出许多笑话,羞愧而去。

(以上节目中的其他角色,由合川川剧团演员助演)

二月二十五日(星期四)夜场

立大义(高腔)

石　碏:梅春林　六十四岁(四川省川剧学校)

石　厚:周裕祥　五十岁(重庆市川剧院)

院　子:赵鹤琴　六十四岁(江油县川剧团)

鼓　师:李子良　五十三岁(重庆市川剧院)

春秋时,魏国石厚与州吁阴谋篡位,石父碏恨其叛逆,致书陈桓侯将石厚拿获,桓侯听王子服之计,送石厚还国,石碏大义灭亲将石厚处死。

舍子拷打(胡琴)

程　婴:黄桂禄　四十七岁(绵竹县川剧团)

公孙杵臼:杨松林　六十四岁(泸州市川剧团)

屠岸贾:张述臣　六十六岁(广元县川剧团)

鼓　师:陆青云　五十三岁(重庆市川剧院)

琴　师:何秉权　六十七岁(重庆市川剧院)

晋,屠岸贾害死贤相赵盾,并搜杀赵氏后裔。程婴不忍赵氏绝嗣,毅然舍子以替赵氏孤儿。程妻痛爱亲生,不肯应充,经公孙杵臼劝解,程妻方舍子从命。公孙也自甘获藏匿孤儿之罪,遭屠岸贾严刑拷打,终于舍命,保全了赵氏孤儿。

(以上节目的其他角色,由合川川剧团演员助演)

二月二十六日(星期五)夜场

鸳鸯冢·三伐宋·神农涧(胡琴)

宋康王:周裕祥　五十岁(重庆市川剧院)

　　　刘又积　　　　(万县市川剧团)

息　氏:李蕙仙　四十六岁(泸州市川剧团)

韩　冯:金文品　五十五岁(合川川剧团)

薛居舟:黄桂禄　四十七岁(绵竹县川剧团)

景　成:杨松林　六十四岁(泸州市川剧团)

戴　乌:何春山　六十七岁(射洪县川剧团)

齐滑王:梅春林　六十四岁(四川省川剧学校)

百　姓:张述臣　六十六岁(广元县川剧团)

　　　侯连三　六十七岁　(三台县川剧团)

　　　胡裕华　五十二岁　(重庆市川剧院)

　　　陈华兴　四十五岁　(西充县川剧团)

采桑妇:张述芳　五十五岁(重庆市川剧院)

　　　刘玉珊　五十六岁　(宜宾川剧团)

　　　曹湘石　六十七岁　(南部县川剧团)

　　　唐蕙珍　六十四岁　(泸州市川剧团)

鼓　师:李子良　五十三岁(重庆市川剧院)

琴　师:何秉权　六十七岁(重庆市川剧院)

宋康王见韩冯妻息氏貌美,杀韩而拘息氏,息氏誓死不从,扑坠青陵台而死。康王恼怒,将二人尸分葬两地。后来坟上各生梓树一株,枝叶交并,韩冯夫妻化为鸳鸯鸟栖息其上。

齐、楚、魏三国以宋康王荒淫残毒,联兵诛讨,康王兵败神农涧,投水而死。

(以上节目中的其他角色,由合川川剧团演员助演)

二月二十七日(星期六)夜场

打龙棚(胡琴)

郑子明:刘九强　八十岁(都江艺术剧院汉二簧剧团)

柴子耀:李天文　七十九岁(都江艺术剧院汉二簧剧团)

赵匡胤:黄桂禄　四十七岁(绵竹县川剧团)

鼓　师:张新明　五十岁(都江艺术剧院汉二簧剧团)

琴　师:苟绍楠　六十六岁(都江艺术剧院汉二簧剧团)

五代时,柴子耀称王,欲斩高怀德,郑子明讲情,不允,郑历述弟兄结义经过,怒打龙棚,,高始被释。

金台将(胡琴)

侯　炎:陈华兴　四十五岁(西充县川剧团)

侯　生:赵炳林　四十九岁(江油县川剧团)

田　单:萧荣华　七十二岁(营山县川剧团)

鼓　师:李子良　五十三岁(重庆市川剧院)

琴　师:何秉权　六十七岁(重庆市川剧院)

田单保齐太子姬光逃走,将出北关,恰遇把关吏卒盘查甚严。幸得关卒侯炎误认为卖小食的王汤元,始得混出关去。

闹都堂(高腔)

童文正:周海滨　六十六岁(南充川剧团)

方在涵:张崇德(特邀)　(四川省川剧学校)

鼓　师:覃良臣　六十三岁(南充川剧团)

刘素娥毒死亲夫刁南楼被判处死刑,督抚方在涵徇私,调原案重审。刑厅童文正持正不阿,秉公复案,详陈刘氏毒死是实。方恨其直傲,另委他员重审。

打神(高腔)

殷桂英:杨云凤　四十九岁(四川省川剧学校)

鼓　师:李子良　五十三岁(重庆市川剧院)

王魁负义,休却妻子殷桂英,殷愤而去海神庙向海神控诉后,自缢而死。

(以上节目中的其他角色,由合川川剧团演员助演)

二月二十八日(星期日)午场

打虎过山(弹戏)

杜金娥:曹湘石　六十七岁(南部县川剧团)

杨七郎:彭海清　四十八岁(雅安川剧团)

杨七郎招赘杜家后,同妻子杜金娥同去搬请王银相助破辽。途遇着打虎壮士,面貌酷似八郎,原来即八郎之弟王银,遂同返宋。

蒋兴休妻(高腔)

蒋　兴:何春山　六十六岁(射洪县川剧团)

王三巧:雷知春　六十三岁(遂宁县人民剧团)

鼓　师:李子良　五十三岁(重庆市川剧院)

蒋兴在外经商,闻听妻子在家与人通奸,回家后诓三巧归省母,遂休了三巧。

当　绢(《黄金印》之一折)(高腔)

周　氏:刘玉珊　五十六岁(宜宾川剧团)

王　氏:唐惠珍　六十四岁(泸州市川剧团)

姬　氏:张树芳　五十五岁(重庆市川剧院)

鼓　师:何百川　六十四岁(泸州专区川剧演员训练班)

苏秦出外求官，久无喜报回家，妻子周氏备受姑嫂白眼。值周氏供膳，周氏无钱作羹馔，将所织之绢当与嫂嫂王氏，王氏反扣绢抵偿前欠，姑姬氏也藉事讥刺周氏。

传琴斩考（高腔）

妲　己：聂丽君　六十三岁（内江专区川剧学校）

伯邑考：彭新禄　五十七岁（绵竹县川剧团）

纣　王：赵炳林　四十九岁（江油县川剧团）

鼓　师：王荣光　五十八岁（自贡市川剧团）

周文正被纣王囚于羑里，子伯邑考进献三宝赎父罪，纣王妃妲己借传授琴曲诱惑伯邑考，伯邑考不理，妲己怒而谗杀。

（以上节目中的其他角色，由合川川剧团演员助演）

二月二十八日（星期日）夜场

战船图·激权、激瑜、盗书、打盖（弹戏）

周　瑜：黄桂宁　五十三岁（广元县川剧团）

孔　明：侯连三　六十七岁（三台县川剧团）

鲁　肃：刘学智　七十一岁（达县川剧团）

孙　权：梅春林　六十四岁（四川省川剧学校）

蒋　干：龚照麒　七十九岁（泸州专区川剧演员训练班）

导　演：赵鹤琴　六十四岁（江油县川剧团）

曹操兵发江南，孔明到东吴激孙权、周瑜与刘备联合抗曹。后来曹操遣蒋干过江见周瑜，拟进说词，周瑜趁势计骗蒋干，使盗走伪造的曹营水军头领蔡瑁、张允降吴的书信，因而蔡、张被杀。周瑜复与黄盖定下苦肉计，诈降曹操，用火攻曹，曹操遂大败而归。

（以上节目中的其他角色，由合川川剧团演员助演）

二月二十九日（星期一）午场

烽火台（胡琴）

周幽王：赵炳林　四十九岁（江油县川剧团）

申伯侯：黄桂禄　四十七岁（绵竹县川剧团）

鼓　师：覃良臣　六十三岁（南充川剧团）

琴　师：何秉权　六十七岁（重庆市川剧院）

导　演：胡裕华　五十二岁（重庆市川剧院）

周幽王宠褒姒，贬申后，废太子。又见褒姒不笑，举烽火召来各路诸侯，一时人马纷纷，混乱一团，褒姒见状，不禁抚掌大笑，幽王甚乐。后来，尤戎作乱，兵寇京城，幽王再举烽火

求援，诸侯以为又是作戏，均不来援，幽王只得率褒姒逃走，终为犬戎所杀。

拷　陶（弹戏）

陶　大：陈禹门　六十二岁（成都市川剧院）

徐继祖：张洪恩　七十三岁（重庆市川剧院）

鼓　师：李子良　五十三岁（重庆市川剧院）

琴　师：陈正全　六十五岁（达县川剧团）

苏云为水贼徐能、陶大等所杀，苏子由徐能抚养成人，更名徐继祖，高中后，拷问陶大，始悉生父被害经过。遂杀徐为父报仇。

岳母刺字（高腔）

岳　母：李树芳　五十五岁（重庆市川剧院）

鼓　师：李子良　五十三岁（重庆市川剧院）

宗泽病死，将帅印交与岳飞，被奸党杜充夺去，岳飞愤而回家，岳母勉以扫灭金酋，收复失地，刺“精忠报国”四字于其臂，以志不忘。飞深受感动，即日回营。

（以上节目中的其他角色，由合川川剧团演员助演）

我省编演革命现代戏的情况

（供写省人代会报告参考）

一年来，在省委的直接领导下，我们遵循党中央和毛主席的指示，贯彻执行文艺为工农兵服务、为社会主义服务的方向，和“百花齐放、推陈出新”的方针，在戏剧战线上开展了广泛深入的社会主义革命，掀起了上演革命现代戏的高潮，取得显著成绩。同全国一样，我省戏剧路线上也是一片大好形势。

一、广大戏剧工作者，通过重新学习毛主席文艺思想和党的文艺方针政策，进一步明确了戏剧革命的重大意义，初步解决了为谁演戏，演什么戏等根本问题。自去年第三季度以后，全省戏曲剧团即完全停止了演出旧戏。社会主义时代工农兵的英雄形象代替了才子佳人、帝王将相的形象，革命现代戏占领了舞台阵地，受到广大工农兵群众热烈欢迎。社会主义的戏剧舞台已经开始成为宣传毛泽东思想，向人民群众进行社会主义、共产主义教育的重要阵地。同时，在对待戏曲艺术形式的改革方面，也作了一些有益的探索，并初步积累了一些经验。

二、革命现代戏的创作有了较大的发展。广大专业和业余的编剧人员，深入生活，参加实际斗争，实行两个“三结合”（领导、编剧、群众三结合，编剧、导演、演员三结合）的办法，

革命现代戏的创作获得了繁荣和发展。据不完全的统计，现在全省已创作出大、小剧本346个。这些剧本有279个曾经在省内各地上演过，其中有46个经过加工，已刊印发行。有28个剧目参加了西南区话剧、地方戏观摩大会演出。此外还移植和改编了一批其它剧种的剧目。新创作的剧本中，有的剧本无论思想性和艺术性都达到了一定的水平。

三、所有的剧团积极上山下乡演出，许多剧团还组织了“乌兰牧骑”式的文艺轻骑队，轻装简行，携带小型节目，深入社队为农民演出，使革命的现代戏下得更深更广。同时，剧团普遍都开展了学习毛主席著作的活动，剧团人员分期分批下乡参加社教运动，参加劳动锻炼，阶级觉悟有较大的提高，在革命化、劳动化的道路上大大前进了一步。

我省戏剧革命，虽然已经取得了上述成绩，但是戏剧工作同当前社会主义革命和社会主义建设迅速发展的形势，仍然是不相适应的。戏剧工作中的一些问题急待很好解决。首先我们对文艺为工农兵服务、为社会主义服务的方针，还认识领会不深，特别是对戏剧必须面向农村，为农民服务的重大意义理解不够深刻，因而我们对戏剧革命的领导，一般说来，抓得不够紧，抓得不够落实。其次，革命现代戏的阵地还不够巩固。我们创作和上演的革命现代戏，反映社会主义革命和社会主义建设的英雄人物还不够普遍，不够深刻，而且作品的数量还不够多，真正做到高度的革命思想内容和尽可能完美艺术形式的就更少。再次，更重要的是戏剧队伍的革命化、劳动化还仅仅是开始。真正为毛主席文艺思想所武装的、具有无产阶级世界观的文艺战士还是少数，而不是多数，还要进行艰苦的努力。

为了使省戏剧革命继续深入发展，创作和上演更多更好的革命现代戏，巩固地全面地占领戏剧舞台阵地，主要的应该从以下几方面去努力。

一、高举毛泽东文艺思想的伟大红旗，坚定不移地贯彻执行戏剧为工农兵服务、为社会主义服务的方向。大力创作和上演革命的现代戏，反映社会主义时期工农兵群众的生活和斗争，让工农兵群众成为舞台的主人，这是历史发展的要求，是整个社会主义时期的历史任务。因此，我们必须继续深入开展戏剧战线上两条道路的斗争，把上演革命现代戏坚持下去，并努力把革命现代戏演好。同时，在贯彻戏剧为工农兵服务、为社会主义服务的方针中，根本的问题，就是戏剧必须面向农村，为农民服务。革命的戏剧是对农民进行宣传教育的一个重要武器。我们所有剧团都应当毫无例外地把革命现代戏送到农村社队去。要求每个剧团全年要有三分之二、至少也要有二分之一的时间下到农村去演出，使广大的农民群众能够看到革命的现代戏，并从中受到教育。

二、继续大抓革命现代戏的创作。创作出具有高度思想性和艺术性的剧目，是革命现代戏更加巩固地占领舞台阵地的必要条件。要搞好剧本创作，最重要的就是必须以毛泽东文艺思想作指导，深入群众生活和斗争，使创作人员逐步做到政治、思想、生活、艺术四过硬。并且实行领导、专业人员和群众三结合的办法，使我省创作获得更大的丰收。

三、不断提高革命现代戏的演出质量。把革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式统一起来，使传统的艺术形式更好地为革命的内容服务，这是当前戏剧革命中的一个重要问题。我们的文艺批评的标准，必须是政治第一，艺术第二。提高革命现代戏的质量，首先是从政治内容上提高。但政治和艺术不是完全对立的，它是矛盾的统一。我们要求的是革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。我们应当本着推陈出新的精神，尽快地创造出具有革命内容，又为广大群众喜闻乐见的艺术形式的崭新的戏剧来。

同时，切实加强戏剧评论工作，加强培养工农兵业余评论者。戏剧评论，对于政治方向对头，又有一定基础的剧本，都要满腔热情地加以扶持。我们要通过各种各样的形式，深入开展戏剧评论工作，以促进整个戏剧革命的向前发展。

四、深入开展戏剧革命的关键，在于进一步促进戏剧队伍的革命化、劳动化。而实现戏剧队伍的革命化，就是要组织戏剧工作者认真活学活用毛泽东思想，用毛泽东思想武装我们的头脑。并且要分期分批地组织戏剧工作者参加农村社教运动，参加劳动锻炼，真正从思想上和感情上和工农兵群众打成一片，逐步树立无产阶级的世界观，全心全意为工农兵服务。

我们坚信，在毛泽东思想的光辉照耀下，在省委的直接领导下，只要我们紧紧依靠广大群众和戏剧工作者，我省的戏剧革命，不久定会出现一个新的高潮。

四川省文化局

1965年9月24日

四川省文化局
关于举办革命样板戏学习班的通知

（川文艺〔1974〕第8号）

各市、地、州文化（教）局：

遵照省革委川革函（1974）113号批复省文化局《关于举办革命样板戏学习班的请示报告》指示，为了及时推广国务院文化组举办革命样板戏学习班的经验，迅速普及、推动、在我省掀起学习和演出革命样板戏的新高潮，宣传毛主席革命路线的伟大胜利和批林批孔的新成果，开展意识形态领域里的阶级斗争，反击修正主义文艺黑线回潮，我们拟在成、渝两市分别举办革命现代京剧《平原作战》、《杜鹃山》学习班，现将有关事宜和规定通知如下：

一、学习班由成、渝两市文化局负责筹办和主持。由参加国务院文化组举办的革命现代京剧《平原作战》、《杜鹃山》的学习人员和所在团体负责传达、排练、示范演出和交流学习革命样板戏的经验。

二、《平原作战》学习班在成都市举办。参加学习班的京剧团有成都市京剧团、乐山地区京剧团、内江地区京剧团、雅安京剧团、西昌地区京剧团、自贡市京剧团。成都市京剧团负责传达、排练、示范演出和交流学习革命样板戏的经验。

《杜鹃山》学习班在重庆市举办。参加学习班的京剧团有:重庆市京剧团、万县地区京剧团、南充京剧团、达县地区京剧团、泸州市京剧团、涪陵县京剧团,由重庆市京剧团负责传达、排练、示范演出和交流学习革命样板戏的经验。除上述列举的京剧团外,若有遗漏的京剧团没有安排学习时,在接到通知后,迅速报告省文化局艺术处,以便妥善安排。

三、参加学习班的人数,除成、渝两市京剧团的演出人员全部参加外,每个剧组限在十五人以内,包括领队一人,技导一人,音乐三人(指挥、鼓师、琴师),舞美、灯光二人,主要演员七人。学习《平原作战》要扮演赵勇刚、张大娘、小英、李胜、小虎、龟田、日军曹长的演员。学习《杜鹃山》的要扮演柯湘、雷刚、杜妈妈、李石坚、田大江、杜小山、温其久的演员。

四、时间分为两段安排,从九月二十五日至十月二十五日前,要求成、渝两市京剧团把革命样板戏《平原作战》、《杜鹃山》赶排出来,并向文化主管部门、文艺界、工农兵代表作汇报演出。十一月二日至三日为学习班报到时间,十一月四日开始学习,十一月二十四日结束。要求各地参加学习的京剧团能在春节向广大工农兵演出。

五、有关注意事项:1.参加学习班人员自带毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》、江青同志召开的《部队文艺工作座谈会纪要》的材料和江青同志《谈京剧革命》的文件和四省市文艺调演有关重要评论。2.各剧组自带剧本、总谱等资料和主要武打道具。3.演员要事先背好唱词。4.来往车费、旅馆费由各地自理。伙食标准为捌角,本人交肆角,粮食按定量交。参加学习的集体所有制单位,由地区文化主管部门酌情补贴。

六、学习班的办公费、伙食补助费,由省文化局统一开支,请成、渝两市文化局作出预算以后,报省文化局批准后实行。

七、此次学习时间短,建议各地选派排演过这两个剧的人员参加,如因各种情况不能派人参加的,希提前告诉省文化局艺术处和成、渝两市文化局。

四川省文化局

一九七四年九月二十三日

抄报:省委宣传部

中共四川省委转发
省文化局党委《关于解决川核发〔1971〕99号文件试行中出现的问题的请示报告》

（川委发〔1975〕34号）

各市、地、州、县委：

省委同意省文化局党委《关于解决川核发[1971]99号文件试行中出现的问题的请示报告》，现转发给你们，请参照执行。

川核发[1971]99号文件，各地经过一段时间的试行，并对试行中出现的一些问题，都分别进行了研究和处理，做了大量的工作。省委认为，报告中所提出的四种处理办法，均是可行的，可根据当地的具体情况采用，但不能借此机会增加新人员。

各地党委必须认真抓好毛主席关于理论问题的重要指示的学习，坚决贯彻执行安定、团结的方针，加强文艺队伍的政治思想教育，努力进行文艺革命，积极组织文艺团体上山下乡为工农兵演出，使我省文艺工作者沿着毛主席的革命文艺路线更好地向前发展。

中共四川省委

一九七五年五月九日

关于解决川核发〔1971〕99号文件试行中出现的问题的请示报告

省委：

中共四川省革命委员会核心小组批转省文化局《关于调整、重建文艺队伍请示报告中有关问题的意见》，即川核发[1971]99号文件，在试行中出现了一些问题，省委于一九七二年二月十三日指示我局用电话通知各地停止执行。经过三年的时间，各地党委对试行中出现的问题进行了研究和处理。根据我们调查了解，处理办法大体上有四种：一、是恢复县川剧团，与县文宣队并存。各自排练节目，分别演出，也就是说一个县保留两个剧团，这在少数人口多、收入高的县，如果川剧团和文宣队的基础较好，是行得通的。二、是将文宣队的部分人员和县川剧团的部分人员合并成为一个剧团，其余不适宜在剧团的人员另行安排工作。三、是不恢复川剧团，只将川剧团中部分人员收回，并入县文宣队，成为一个演出

团体，其余人员妥善安置。四、是恢复川剧团，撤销文宣队，文宣队的人员另行分配工作。不管哪一种办法，凡是处理得好的都有几条原则：(1)99号文件试行中出现一些问题，是具体工作中的问题，下面干部是没有责任的。(2)剧团的撤、并、恢复，应由当地党委根据当地的具体情况研究决定，不能全省划一。(3)所有制不能任意改变，原来是全民所有制的仍按全民所有制待遇，原来是集体所有制的仍按集体所有制待遇。(4)某些条件太差的剧团的撤销、剧团中人员的新陈代谢是正常现象，过去、现在、今后都要坚持在文艺团体实行"精兵简政"。(5)保留的剧团要坚持上山下乡为工农兵演出，精减的人员要作妥当安置。(6)要服从党的一元化领导。当地党委决定如何办，各部门各单位均应执行。

99号文件试行中出现的一些问题，尚未解决好的地区，可参照这些办法和原则，结合本地具体情况进行妥善处理。

以上意见如无不当，请批转各地研究执行。

中共四川省文化局委员会

一九七五年五月五日

四川省文化局关于加强川剧工作的请示报告

(川文党〔1978〕第1号)

省委宣传部：

为了加强川剧工作，迅速发展和繁荣川剧艺术，经与各方面磋商，并征求了部分川剧工作者和老艺人的意见，我们认为，在深入揭批"四人帮"的基础上，采取以下几项措施是必要的。

第一，对省川剧团的人员进行初步调整。过去建立省"杜鹃山剧组"时，曾在成渝两市和部分地区抽调了一批演员。近几年来，各地特别是成都市对此很有意见。事实上，既削弱了市川剧团，而省团虽集中大批人员，又未充分发挥作用，团内矛盾很多，没有得到解决。前两月，成都市委领导同志向省委领导同志提出，要求调回原市川剧团的人员，市委宣传部也正式向省委宣传部写出书面报告，要求迅速解决这一问题；重庆市等地有关部门的领导同志，也一再提出调回他们被抽调来省的人员。我们根据省委领导同志的指示和宣传部办公会议的决定，从加强川剧工作的全局出发，经过研究，决定对省川剧团人员按以下原则进行调整：

(一)原建立"杜鹃山剧组"抽调成都市的四十几个同志，由于市上一再催促，经与市文化局磋商，并在做好思想工作的前提下，除陈书舫、周企何二人留省团外，其余人员已于一九七七年十二月二十五日回成都市川剧团，成都市表示满意。

（二）原抽调重庆市的演员，我们的意见是：除周裕祥（老艺人）、张巧凤（照顾关系），其余人员（包括帮派骨干李天鑫）全部回重庆，此事正与重庆市磋商。

（三）原从各地县抽调的个别演员，因特殊原因需要调动的，做个别问题处理。

经过以上初步调整，省川剧团的阵容虽暂时有所削弱，但总人数仍有一百五十人左右，只要加强领导、做好工作，经过一段时间整顿，这个团是完全可以搞好的。今后拟从艺校毕业生中逐年补充演员，解决接班人的问题。

第二，取消省五·七艺校的名义，在该校川剧班、歌舞班的基础上，分别恢复和建立四川省川剧学校和四川省舞蹈学校。这两所中等专业学校由省文化局直接领导，为全省培养川剧和舞蹈工作的骨干。

第三，恢复川剧艺术研究所，作为局属事业机构，其任务主要是加强对川剧传统艺术的搜集、整理和研究工作，同时要积极地对川剧革命进行认真的探讨和向有关方面提出建议。研究所从文化系统抽调部分老艺人和专业工作者组成，同川剧学校设在一起，有的成员可兼学校的教学工作。

第四，全省各表演团体创作和演出的剧目繁多，特别是逐步恢复一些优秀传统剧目后，更需要认真对剧目进行鉴定、审查和修改工作；对新剧目的创作，各地也迫切要求加强组织领导工作。为此，我们要求从本系统抽调人员，恢复剧目工作室的机构，以便加强这方面的工作。

以上报告妥否？请批示。

一九七八年一月七日

四川省文化局
关于恢复上演一批川剧传统剧目的请示报告

（川文艺〔1978〕第1号）

省委宣传部并省委：

为了进一步贯彻“百花齐放，推陈出新”的方针，满足广大工农兵群众对文化生活的需要，繁荣社会主义文艺事业，对一批川剧传统剧目，经过我们反复研究、鉴定，并在内部演出，征求意见后，进行了必要的修改，拟从今年春节开始，恢复上演（第一批剧目附后）。

当否，请批示。

一九七八年二月三日

第一批恢复上演剧目共十一个：

《拦马》、《演火棍》、《五台会兄》、《迎贤店》、《胡琏闹钗》、《拷红》、《点将责夫》、《李甲归舟》、《评雪辨踪》、《金山寺》、《别洞观景》

四川省文化局关于
请求拍摄川剧传统剧目彩色影片的请示报告

(川文艺〔1978〕第2号)

文化部：

最近，邓小平副主席出国访问路经成都期间，连续观看了由老艺人表演的三台(十五出)传统川剧折子戏，并指示对一些著名老艺人的优秀传统节目，应拍摄影片保留下来，以资借鉴。

根据邓副主席和省委的指示，我们拟选择具有川剧艺术特色的优秀传统折子戏六至八出(每出表演时间在三十五分钟左右)，由著名老演员陈书舫、阳友鹤、周企何、周裕祥、竞华、杨淑英等人扮演，拍制成彩色影片，希望能得到部领导的大力支持。具体要求是：

(一)希望由部指派艺术局有关同志来川协助我们选择与审查拍摄的节目；

(二)由部指定有关部门供给拍摄需用的彩色胶片；

(三)由部作为拍摄任务下达给峨眉电影制片厂，纳入该厂今年计划。

以上报告，请及时批复。

一九七八年二月十四日

抄报：省委宣传部

四川省文化局关于
拍摄川剧传统剧目资料片有关问题的请示报告

(川文艺〔1978〕第24号)

文化部：

川剧传统剧目资料影片的拍摄工作，正在积极进行中，《迎贤店》已拍完，省委审查通过。《送行》月底动机。现将今后摄制计划及有关问题汇报、请示如下：

(一)拍摄计划

第一批剧目：

《迎贤店》：四川省川剧院周企何饰店婆、重庆市川剧院袁玉堃饰常诗庸。

《送　行》：四川省川剧院陈书舫饰祝英台，重庆市川剧院袁玉堃饰梁山伯。

《访　友》：(演员同上)

《柜中缘》：成都市川剧院唐云丰饰淘气，成都市川剧院戴雪如饰刘母，成都市川剧院李桐君(或曾荣华)饰岳雷，重庆市川剧院许倩云饰刘玉莲。

第二批剧目：

《刁　窗》：成都市川剧院阳友鹤饰钱玉莲。

《打　神》：重庆市川剧院胡漱芳饰敫桂英。

《晏婴说楚》：四川省川剧院周裕祥饰晏婴。

第三批剧目：

《萧方杀船》：雅安专区川剧团彭海清饰萧方。

《杨广逼宫》：南充专区川剧团陈全波饰杨广。

《思　凡》：成都市川剧院竞华饰尼姑。

《望江亭》：成都市川剧院杨淑英饰谭记儿，成都市川剧院笑非饰杨衙内(杨淑英亦可考虑其他节目)。

上列各批剧目，除《迎贤店》、《送行》、《访友》已获批准外，请审定批准。

(二)需请示的问题：

1. 请求增拨电影胶片，上述剧目和演员的安排，是按照现有的川剧名老艺人的年龄、健康及艺术造诣等方面的情况，进行分析、比较后，认为应当运用拍摄电影的办法把他们的演唱艺术保留下来而提出的计划。即使是第三批剧目中的主要演员彭海清、陈全波、竞华、杨淑英等同志，有的年龄虽然还不算老迈，但身体健康状况不佳，有的难于担当演出，有的开始倒嗓、发体，如果不很快抢救和记录其技艺，再过些时候要拍摄也就更加困难了。川剧是历史悠久的地方剧种，需要记录下来的资料较多，按上述计划，老艺人有一些尚未安排，只有采取录音或录像的办法记录，我们要求部领导在批准上述计划的同时，再增拨部分胶片或批准按实际拍摄用量予以报销。

2. 综合各方面的反映和意见，经请示省委同意，拍摄川剧资料片，在选定剧目和确定演员时，尽可能注意在保留名老艺人的表演艺术的前提下适当地照顾到广大观众对川剧的欣赏要求，将一部分节目按戏曲艺术片的要求摄制，争取制成后能公开发行，现在拍摄的第一批剧目，经与峨影研究，并请示省委同意，从中选择一组喜剧风格(除《访友》外)的影片，拍摄完成后送部审查，争取能批准公开发行。

以上报告当否，请示。

一九七八年八月二十二日

抄报：杜心源书记、任白戈同志、省委宣传部

抄送：峨眉电影制片厂

四川省文化局
关于推荐一批川剧现代戏和公布第二批恢复上演的川剧优秀传统戏剧目的通知

（川文艺〔1978〕第29号）

各市、地、州、县文化（教）局：

经省委宣传部同意，现推荐一批文化大革命前后上演的川剧现代题材剧目，供各地选择，同时，公布第二批恢复上演的川剧优秀传统剧目目录，请即通知所属戏曲团体。

附件：一、推荐川剧现代戏十四个；

二、第二批川剧优秀传统剧目三十一个。

一九七八年九月十八日

抄报：文化部、省委宣传部

抄送：省属文艺单位

一、推荐我省创作演出的现代革命川剧目录如下：

宜宾白毛女（原宜宾市川剧院创作演出）

红岩（成都市川剧院创作演出）

江姐（原重庆市川剧院创作演出）

急浪丹心（蓬安县川剧团创作，原四川省川剧团整理加工并演出）

龙泉洞（原重庆市川剧院创作演出）

嘉陵怒涛（业余创作，原重庆市川剧院修改加工并演出）

金钥匙（原温江地区农村文化工作队创作演出）

划不划得过（原温江地区农村文化工作队创作演出）

帮亲人(雅安川剧团创作演出)

评分之后(雅安川剧团创作演出)

两路口(雅安川剧团创作,原四川省川剧团修改演出)

两亲家(成都市川剧院创作演出,原四川省川剧团又修改演出)

管得宽(大竹县川剧团创作演出)

一根银针(西昌地区川剧团创作演出)

(以上共十四个)

二、第二批恢复上演的川剧优秀传统剧目目录:

柳荫记(《川剧丛刊》印行原西南川剧院整理演出本)

将相和(包括《和氏璧》、《渑池会》、《争功请罪》原西南川剧院整理演出本)

御河桥(1954年原四川省川剧赴京演出整理演出本)

穆桂英(包括《花园激将》、《点将责夫》、《战洪州》,1955年《四川省川剧剧目鉴定优秀剧本选》原成都市川剧团演出本)

乔老爷奇遇(1956年川剧剧目鉴定优秀剧本)

焚香记(1959年川剧出国演出本)

芙奴传(1959年川剧出国演出本)

谭记儿(1959年川剧出国演出本)

秦香莲(又名《铡美案》,包括《琵琶寿》或《香莲闯宫》、《杀庙》、《铡美》)

白蛇传、做文章、秋江、议剑献剑、柴市节、逼嫁、刁窗、归舟投江(包括《李甲归舟》、《杜十娘投江》)、桂英打雁、评雪辨踪、交帅印、岳母刺字、长亭铡侄、三闯辕门、辕门斩子(又名《斩辕门》)、临江宴(又名《单刀会》)、闹都堂、战袁林、定军山、反徐州、马房放奎、禹门关

(以上共三十一个。不包括新编历史剧及移植其它剧种的传统剧目。)

四川省文化局关于召开部分地、市、州戏曲编导工作会议的通知

(川文艺〔1980〕第13号)

为了认真贯彻百花齐放、推陈出新的方针,促进戏曲艺术的发展,使之更好地为广大人民群众服务,为"四化"服务;同时,总结、交流戏曲(主要是川剧)编导与表演中的经验和问题,并为后半年参加全国戏曲改革座谈会和十二月全国戏曲现代戏观摩演出作准备,现决定于四月二十四日至三十一日在成都召开我省部分地、市、州戏曲编导工作会议,二十

四日报到(地点在半边桥北街省文化局招待所),会期六天。着重研究、讨论:(一)关于戏曲艺术的推陈出新问题,即:如何加强传统剧目的改编、整理和新编历史剧的创作工作,如何提高导演、表演和舞台艺术质量,如何处理好艺术规律与经济规律的关系;(二)关于现代戏曲的创作问题,即:如何统一创作人员的思想认识,如何提高现代戏的质量,如何解决新创作剧目与排练演出之间的矛盾,如何加强和改善对戏曲创作的领导工作等等。请你们充分准备上述两个方面的经验、情况、问题和意见,并连同重点创作规划,带来参加会议。如有材料请先寄给我们。

你们参加编导工作会议的代表定为　　人,其中地、市、州创作班子负责人一人,地县剧团编导人员　　人。

一九八〇年四月十日

抄报:省委宣传部

四川省文化局
关于举办省戏曲编剧、导演进修班的报告

(川文党〔1980〕第37号)

省委宣传部:

长时期来,我省戏曲编剧工作基础薄弱,戏曲导演制度很不健全,影响了戏曲艺术,特别是川剧艺术质量的提高和创作的繁荣。贯彻全国戏曲剧目工作座谈会和我省文化局长会议精神后,各地文化主管部门和戏曲艺术团体,要求迅速培养、提高戏曲编剧和导演人员。经局党组讨论,决定积级创造条件,提前于十月下旬在成都首次举办省戏曲编剧、导演进修班。现将有关事项报告如下。

一、目的要求

举办编剧和导演进修班的目的是:提高戏曲编剧、导演人员对“百花齐放,百家争鸣”、“推陈出新”剧目方针和传统戏、历史剧、现代戏三并举的剧目政策的认识;较系统地学习、掌握戏曲编剧、导演的基础理论和基本技能;研究探讨和总结戏曲创作、导演工作以及学员艺术实践中存在的问题和经验,进一步解放思想,立志改革,繁荣创作,提高戏曲演出质量,使戏曲艺术更好地为人民服务,为社会主义服务。

二、培养对象

编剧进修班:培养有志于戏曲改革、具有一定专业知识和创作实践经验的、身体健康的专业编剧人员四十名。

导演进修班:培训熟悉戏曲传统艺术,具有一定的文艺修养和导演实践经验,身体健

康的戏曲导演人员三十名。

三、课程设置和教学方法

1.基础理论课:较系统地讲授编剧、导演的基础理论和基本技能。

2.专题讲座课:由知名编剧、导演、大学文学教授、讲师分别讲授戏曲编剧的创作、改编经验、心得体会、名著分析和戏曲导演的剧本分析、戏曲表演、戏曲音乐、戏曲舞台美术的基础知识。

3.作品分析课:在教师指导下,针对观摩剧目和创作作品,运用所学知识,从创作和导演的角度,进行分析、探讨。

4.学员实验课:通过一定时间的学习,在教师的指导下,分别修改、加工自创的剧本和进行一至二个剧目片段的小品练习。

教学中贯彻理论联系实际,学以致用,由浅入深,从简至繁,自学为主的教学方法。

学习班将根据办班的目的要求,结合学员的实际水平、师资条件、教材等方面的实际情况,拟定具体的教学方案和课程进度计划。

四、学习时间和地址

戏曲编剧、导演进修班学习时间均为三个月。编剧班设在省文化局;导演班设在四川省川剧学校。

五、组织领导

在局党组直接领导下,戏曲编剧进修班由剧目工作室、艺术处具体负责筹办;戏曲导演进修班由省川校、省川剧院、省川剧研究所具体筹办。两个进修班分别设正副主任三人。编剧进修班由胡立民任主任,徐琪、蔡文金任副主任;导演进修班由赵佩镛任主任,周裕祥、张述华任副主任。

中共四川省文化局党组

一九八〇年九月三十日

四川省文化局关于
举行四川省首届少年儿童戏剧调演的请示报告

(川文党〔1982〕第22号)

省委宣传部:

自中央发出关于加强对少年儿童工作的指示和文化部发出关于举办儿童剧观摩演出的通知后,省文化局根据文化部通知精神向各地、市、州文化局发了关于举行四川省首届

少年儿童戏剧调演的通知。经省文化局党组讨论，成立四川省首届少年儿童戏剧调演领导小组，组长由省文化局副局长陈国志同志担任，下设办公室办理日常工作。

为了择优选拔节目和演员于九月份赴南昌参加南方片全国优秀儿童剧观摩演出，我们拟于五月十日起在成都举行四川省首届少年儿童戏剧调演。参加这次调演的剧目无论是话剧、戏曲、歌剧或是歌舞剧都是以少年儿童为对象，以反映少年儿童生活的各种题材、体裁的新创作的剧目。调演规模 360 人，时间十二天左右，节目六台，每台人数原则上不超过 55 人，工作人员 30 人，调演经费共需 6 万元。

通过调演将评选出二台节目请省党、政、军领导同志审查后进行录像并于六月初将剧目和录像磁带送至文化部少儿司审选，如能入选，即组成四川省少年儿童戏剧代表队前往南昌参加演出。

以上报告若无不妥，请批复。

中共四川省文化局党组

1982 年 4 月 24 日

四川省文化局关于四川省首届少年儿童戏剧调演评选演出奖的请示报告

（川文少〔1982〕第 6 号）

省委宣传部：

我局于四月二十四日上报《关于举行四川省首届少年儿童戏剧调演的请示报告》，川宣函(1982)42 号文件已批复同意我们报告上提出的各条意见。但在报告上我们未提及评奖一事，现将评奖的具体意见报告如下：

一、拟将参加演出的 25 个剧目分别评为优秀剧目奖和演出奖两种。因为是首次搞儿童剧调演，从鼓励出发，凡没评上优秀剧目奖的均发给演出奖。

二、演出时间凡一个半小时以上的剧目以大型剧计算，演出时间一个半小时以下剧目以小型剧计算。

三、所评 25 个剧目奖，平均每个剧目奖金为 200 元，共计 5,000 元(在 6 万元调演经费内开支)。

当否，请批复。

四川省文化局(盖章)

一九八二年五月七日

中共四川省委办公厅转发省文化局党组《关于振兴川剧的请示报告》的通知

（川委办〔1982〕53号）

市、地、州委，各县委，省级有关部门党组（党委）：

省委宣传部转报省文化局党组《关于振兴川剧的请示报告》，已经省委同意，现转发给你们，请你们结合自己的实际情况参照执行。

振兴川剧是全省人民群众的愿望。对具有优秀传统的川剧艺术进行抢救、继承、改革、发展，是当前我省文艺战线的一项重要任务。省委希望各级党委对振兴川剧的事业予以重视和支持，督促宣传文化部门采取积极措施，贯彻落实。

中共四川省委办公厅

一九八二年七月二十三日

关于振兴川剧的请示报告

省委宣传部并报省委：

川剧是全国有影响的大剧种之一，历史悠久，剧目繁多，具有优秀的艺术传统和广泛的群众基础，素受文艺界的称颂，更为四川和西南人民所喜爱。解放后，在党的“百花齐放，推陈出新”和“改戏、改人、改制”的戏曲改革方针政策的指引下，川剧界做了大量工作，取得了很大成绩，川剧艺术得到了初步的繁荣和发展。五十年代，川剧领导力量比较集中，出了一些著名的演员和艺术骨干，挖掘、整理、演出了一批优秀的传统剧目以及新编历史剧和现代戏，收集、加工、整理了一批珍贵的川剧资料。当时参加全国戏曲汇演，或者出省、出国演出，均受到国内外广大观众的欢迎，为祖国、为四川争得了荣誉。

十年动乱期间，川剧几经摧残，大批剧团被解散，川剧艺术濒临绝境。粉碎“四人帮”后，各地恢复了川剧团，全省现有川剧团一百一十九个，演职人员一万零九百多人。近几年来，在党中央正确方针指引下，拨乱反正，打破“四人帮”对文化艺术的禁锢，川剧艺术很快得到了恢复，并且发掘和创作了一些新的剧目，工作是有成绩的。但是川剧的现状还不能适应“两个文明”建设和群众文化生活的需要。同京、豫、越、秦等剧种相比较，川剧的发展显得有些缓慢。从川剧的历史发展来看，现在正处在一个关键时期，如果不从现在起下大力气来认真抓，川剧这朵全国戏曲花园中受人瞩目的奇花，就可能发展不起来，甚至逐渐枯萎下去。这样，我们就将受到后人的谴责。只有从现在起下决心抓起来，川剧才能得到

振兴和发展。

为此，我们建议采取以下措施：

一、加强领导，充实机构。决定成立省川剧领导小组。聘请任白戈、马识途同志为顾问，沈一之同志任组长，严永洁、邓自力同志任副组长，伍陵、郝超、席明真、阳友鹤、陈书舫、袁玉堃、邢秀田同志为小组成员。在省委领导下，统筹全省川剧事业的全局，促进川剧的繁荣发展。

二、将省川剧艺术研究所改成川剧艺术研究院，并充实加强力量，兼作省川剧领导小组的办事机构，该院院长席明真同志即为领导小组办公室主任。同时，办好省川剧院和川剧学校。改省川剧院为实验川剧院。以这二院一校为基地，有计划地、分期分批地把一些艺术造诣较深的名、老艺人加以集中，把他们的优秀剧目和精湛技艺，采取录音、录像和文字记录等办法抢救、保存下来；并组织中青年演员下功夫把老艺人的拿手好戏和绝招继承下来。

三、要组织一批有经验的编创人员，集中整理、改编、创作一批有较高水平的重点优秀剧目。这是提高艺术水平的一个关键。在今年下半年，就要立即着手创作和演出一、二台水平高的优秀传统剧、新编历史剧和现代戏，以达到“抢救、继承、改革、发展”川剧的目的。

四、对现有川剧队伍，要进行必要的调整、精减，并大力加强思想政治教育，加强艺术辅导，不断提高川剧队伍的政治和艺术素质，切实提高川剧表演艺术水平。

五、编印出版川剧史和川剧资料，再版五十年代鉴定的传统剧目，进一步办好《川剧艺术》杂志。

六、为了振兴川剧，请省委拨给专款，作为改建川剧研究院，整理印制资料，进行录像、录音，开展川剧研究活动以及川剧创作、排练、演出之用。

以上报告当否，请批示。

中共四川省文化局党组

一九八二年五月二十一日

四川省文化局召开“全省川剧工作座谈会”的通知

（川文艺〔1982〕第14号）

各地、市、州文化局：

为了贯彻落实省委关于振兴川剧艺术事业的指示精神，定于九月六日至十日（九月五日报到）在成都召开全省川剧工作座谈会。出席人员：各地、市、州文化局长、川剧团长各一人，个别县文教局长和川剧团长（按指定名单参加），并邀请部分川剧名老艺人和专业人员

参加会议（邀请书另发）。根据省委宣传部领导意见，请各地、市、州委宣传部派一名主管文艺的领导或干部参加会议。会议内容：(1)讨论如何振兴川剧艺术；(2)落实“抢救、继承、改革、发展”川剧艺术的规划；(3)布置明年三月份川剧调演等有关事宜。

开会地点：成都陕西街蓉城饭店。原七月七日通知准备召开的“戏剧创作会议”推迟举行。

附：各地请携带本地区的老艺人的情况材料以及如何“抢救、继承”的计划。

一九八二年八月十三日

抄报：省委杜心源同志、聂荣贵同志、省委宣传部、省川剧领导小组成员。

四川省文化局
关于举行四川省首届计划生育文艺调演的请示报告

（社〔1982〕第24号）

省人民政府：

经省委批准，今年五月由省委宣传部、省委文教组、省计划生育办公室、省文化局等联合发出了举行全省计划生育文艺调演的通知。各地接到《通知》后，都进行了认真的发动和组织工作，一部分地、县还搞了调演，既为全省的调演作了充分的准备，也进一步推动了计划生育宣传工作的开展。选拔到省上参加调演的节目即将确定。我们拟于八三年元月十日至二十日在成都举行全省计划生育文艺调演。现将调演的有关问题报告如下：

一、这次调演将以党的十二大精神和中央历次关于计划生育工作的指示为指针，调动业余和专业艺术力量，通过多种文艺形式，对广大群众进行共产主义理想、道德、情操的教育，大力宣传党的计划生育工作的方针政策，推动我省的计划生育宣传工作广泛、深入地开展起来，更好地为物质文明和精神文明建设服务。调演节目应力求做到思想性、政策性与艺术性相统一，应充分运用群众喜闻乐见的短小精干、生动活泼而又易于推广的艺术形式来宣传计划生育工作。

二、为了搞好这次调演，由省计划生育办公室和省文化局组成省计划生育文艺调演领导小组，组长由省文化局副局长陈国志同志担任，副组长由省计划生育办公室副主任万长文同志担任。下设调演办公室具体负责调演的组织工作。调演办公室设在省文化局社会文化处。

三、各地参加省上调演的节目，应本着择优选拔、少而精的原则，由省调演办公室派人到各地观看，在各地（市、州）推荐的基础上，最后由省调演领导小组确定。此次调演的文艺节目原则上控制在六台之内，业余与专业演员共约450人左右。

四、经领导小组研究确定，此次调演所选优秀节目，将给予奖励。

五、此次调演经费预算为五万五千元，由省计划生育办公室负担。

调演期间各代表队住宿费由省调演办公室负担。到会人员若为专业文艺团体者，可在省调办报销单边旅差费。集体所有制和个体所有制演员在调演期间，由省调办负担工资及误工补贴。

以上报告若无不妥，请批复。

四川省计划生育办公室

四 川 省 文 化 局

一九八二年十二月二十二日

川剧灌唱片统计表

〔民国二十三年(1934)——1966年〕

剧 目	规 格	声腔	公 司	演 员	备 考
祝庄访友	1—1/1	高腔	胜利唱片公司	黄佩莲、清河君	钢丝
九华宫	2/1 2/2	胡琴	胜利唱片公司	黄佩莲	钢丝
北邙山	5	高腔	胜利唱片公司	黄佩莲	钢丝
鸳鸯冢	6	胡琴	胜利唱片公司	黄佩莲	钢丝
孤鸿零雁	7/1 7/2	高腔	百代唱片公司	黄佩莲	钢丝
女斩子	8/1 8/2	高腔	百代唱片公司	黄佩莲、彭君亭	钢丝
长生殿	2—8	胡琴	百代唱片公司	天籁、薛艳秋	钢丝
北海祭祖	9	胡琴	百代唱片公司	天籁	钢丝
三尽忠	10	胡琴	百代唱片公司	天籁	钢丝
祭岳武穆	11/1 11/2	胡琴	百代唱片公司	天籁	钢丝
离燕哀	3—12	高腔	百代唱片公司	萧楷成	钢丝
托国入吴	3—13	高腔	百代唱片公司	萧楷成	钢丝
单刀赴会	4—3	胡琴	人民唱片公司	张德成、蒋俊甫	钢丝

续表一

剧目	规格	声腔	公司	演员	备考
出棠邑	4	高腔	人民唱片公司	张德成	钢丝
盗白旄	5/1 5/2	高腔	百代唱片公司	张德成	钢丝
九华宫	5—1/2 2/2	胡琴	百代唱片公司	薛艳秋	钢丝
春秋配	3	弹戏	百代唱片公司	薛艳秋	钢丝
花仙剑	4/1 4/2	高腔	百代唱片公司	薛艳秋	钢丝
女探母	5	胡琴	百代唱片公司	薛艳秋	钢丝
抚琴会客	7	高腔	大中华唱片公司	薛艳秋	钢丝
沉香亭	8	胡琴	大中华唱片公司	薛艳秋	钢丝
挑帘	9		大中华唱片公司	薛艳秋	钢丝
郗氏醋	11	高腔	大中华唱片公司	薛艳秋	钢丝
洪江渡	12/1 12/2	高腔	大中华唱片公司	薛艳秋	钢丝
雪梅教子	13/1 13/2	高腔	大中华唱片公司	薛艳秋	钢丝
樊梨花哭尸	14	高腔	大中华唱片公司	薛艳秋	钢丝
杜十娘	15	高腔	大中华唱片公司	薛艳秋	钢丝
斩应龙	5—17	高腔	峨眉唱片公司	薛艳秋	钢丝
八件衣	18	弹戏	峨眉唱片公司	薛艳秋、黄跃庭	钢丝
阳告	19/1 19/2	高腔	百代唱片公司	薛艳秋	钢丝
夕阳楼	20	高腔	百代唱片公司	薛艳秋	钢丝
御河桥	21	高腔	胜利唱片公司	薛艳秋	钢丝
乔子口	22	弹戏	百代唱片公司	薛艳秋	钢丝
三祭江	23/1 23/2	胡琴	百代唱片公司	薛艳秋	钢丝
武家坡	24	高腔	胜利唱片公司	薛艳秋、陈国藩	钢丝
坐府金殿	26	高腔	中国唱片公司	薛艳秋	钢丝
桂英打雁	27	弹戏	中国唱片公司	薛艳秋	钢丝
夕阳楼	8—2	高腔	百代唱片公司	杨云凤	钢丝
昭君辞宫	3	高腔	大中华唱片公司	杨云凤、丁德操	钢丝

续表二

剧　目	规　格	声腔	公　司	演　员	备　考
断　桥	4/1　4/2	高腔	大中华唱片公司	杨云凤	钢丝
柴市节哭头	5	胡琴	大中华唱片公司	杨云凤	钢丝
柴　房	7	高腔	大中华唱片公司	杨云凤	钢丝
乔子口	8	弹戏	峨眉唱片公司	杨云凤	钢丝
困夹墙	9	高腔	峨眉唱片公司	杨云凤、芦草廷	钢丝
太湖劝降	10	高腔	峨眉唱片公司	杨云凤、姜尚峰	钢丝
武家坡	8—11	高腔	峨眉唱片公司	杨云凤、黄跃庭	钢丝
白玉簪		高腔	峨眉唱片公司	杨云凤、黄跃庭	钢丝
四郎探母		胡琴	峨眉唱片公司	杨云凤、黄跃庭	钢丝
浣纱记		胡琴	峨眉唱片公司	杨云凤、黄跃庭	钢丝
坐舟文林		高腔	峨眉唱片公司	杨云凤、黄跃庭	钢丝
八郎回营		高腔	峨眉唱片公司	杨云凤	钢丝
小营会		高腔	峨眉唱片公司	杨云凤、姜尚峰	钢丝
绛霄楼		高腔	大中华唱片公司	杨云凤	钢丝
香莲闹官		高腔	胜利唱片公司	杨云凤、黄跃庭	钢丝
经堂杀妻		胡琴	大中华唱片公司	杨云凤、赵瞎子	钢丝
阴阳告			中国唱片公司	杨云凤	钢丝
春陵台		胡琴		杨云凤	
江油关		胡琴		杨云凤	
情　探		高腔	胜利唱片公司	白玉琼	钢丝
明妃出塞		高腔	胜利唱片公司	白玉琼、唐广体	钢丝
磨　房		高腔	胜利唱片公司	白玉琼	钢针
桂英打雁		弹戏	百代唱片公司	白玉琼	钢针
三祭江		胡琴	胜利唱片公司	白玉琼	钢针
檄文诏		胡琴	胜利唱片公司	白玉琼	钢针
盗红绡		胡琴	胜利唱片公司	白玉琼	钢针

续表三

剧　　目	规　格	声腔	公　　司	演　　员	备　考
经堂杀妻		胡琴	中国唱片公司	白玉琼	钢针
归　舟		高腔	人民唱片公司	廖静秋	钢针
伯喈赏夏		高腔	大中华唱片公司	张绍华、杨云凤	钢针
柳林劝兄		高腔	大中华唱片公司	张绍华	钢针
伯喈辞朝		高腔	峨嵋唱片公司	张绍华	钢针
伯喈挂画		高腔	峨嵋唱片公司	张绍华	钢针
访　友		高腔	峨嵋唱片公司	张绍华、杨云凤	钢针
杀惜姣		昆腔	百代唱片公司	陈碧秀、唐荫甫	钢针
赐　环		高腔	中国唱片公司	陈碧秀	钢针
贩马记		胡琴	中国唱片公司	陈碧秀	钢针
文林坐舟		高腔	百代唱片公司	陈碧秀	钢针
捉放曹		胡琴	峨嵋唱片公司	陈玉骏、黄跃庭	钢针
启纣焚楼		胡琴	峨嵋唱片公司	陈玉骏	钢针
焦赞祭主			峨嵋唱片公司	陈玉骏	钢针
张杰夜奔		高腔	中国唱片公司	陈玉骏	钢针
铡　侄		胡琴	中国唱片公司	陈玉骏	钢针
三击掌		高腔	峨嵋唱片公司	丁德操、杨云凤	钢针
杀家告庙		高腔	峨嵋唱片公司	丁德操	钢针
双投唐		胡琴	峨嵋唱片公司	赵瞎子、芦草廷	钢针
二进宫		胡琴	峨嵋唱片公司	赵瞎子、芦草廷	钢针
高关借头		胡琴	峨嵋唱片公司	赵瞎子	钢针
荀家滩		弹戏	百代唱片公司	赵瞎子	钢针
醉打山门		昆腔	胜利唱片公司	赵瞎子	钢针
霸王别姬		胡琴	中国唱片公司	贾培之、萧克琴	钢针
三尽忠		胡琴	中国唱片公司	贾培之、陈碧秀	钢针
战万山		高腔	中国唱片公司	贾培之	钢针

续表四

剧目	规格	声腔	公司	演员	备考
三巧挂画	24—3	高腔	百代唱片公司	萧克琴	钢针
岳母刺字	35—1	高腔	中国唱片公司	静环	钢针
一只鞋	2	高腔	中国唱片公司	静环	钢针
泾河牧羊	3	胡琴	中国唱片公司	静环	钢针
乔子口	4	弹戏	中国唱片公司	静环	钢针
洪江渡	5	高腔	中国唱片公司	静环	钢针
刺汤勤	36—1/1 1/2	高腔	中国唱片公司	杨淑英	钢针
桂英打雁	3	弹戏	中国唱片公司	杨淑英	钢针
春娥教子	4/1 4/2	胡琴	中国唱片公司	杨淑英	钢针
谭记儿	1/2 2/2	高腔	中国唱片公司	杨淑英	钢针
夫妻桥	5	高腔	中国唱片公司	杨淑英、司徒慧聪、周企何	钢针
挑袍	2	高腔	中国唱片公司	司徒慧聪	钢针
古城训弟	37—1	胡琴	中国唱片公司	司徒慧聪	钢针
七姬思凡	42—1		中国唱片公司	高凤莲	钢针
琵琶记	44—1	高腔	中国唱片公司	李文韵	钢针
柴市节	57—1/1 1/2	胡琴	中国唱片公司	周企何、田国忠	钢针
夫妻桥	60—1	高腔	中国唱片公司	兰光临	钢针
杜鹃山	62—1	高腔	中国唱片公司	马德筠、徐寿年	33 1/3
拉郎配	63—1	高腔	中国唱片公司	舒元卉、小舫	33 1/3
花仙记	63—1		中国唱片公司	罗玉中	33 1/3
情探	4—2283/5	高腔	中国唱片社	周慕莲、姜尚峰	钢针
刁窗	M—2487	高腔	中国唱片社	阳友鹤	钢针
闯宫	4—0293/8	高腔	中国唱片社	阳友鹤、蒋俊甫	钢针
出棠邑	4—0137	高腔	中国唱片社	张德成	钢针
反徐州	4—0137	胡琴	中国唱片社	陈淡然	钢针
五台会兄	M—2401	胡琴	中国唱片社	吴晓雷、蒋俊甫	钢针

续表五

剧　　目	规　格	声腔	公　　司	演　　员	备　考
王昭君	M—2536	高腔	中国唱片社	廖静秋	钢针
梁红玉	M—2536	高腔	中国唱片社	廖静秋、静环	钢针
秋　江	DB—0041	高腔	中国唱片社	陈书舫	钢针
迎贤店	M—2453	高腔	中国唱片社	周企何、袁玉堃、何伯杰	钢针
拷　红	4—0107/8	弹戏	中国唱片社	竞华	钢针
思　凡	4—0288/92	高腔	中国唱片社	竞华	钢针
玉簪记	04—0132/6	高腔	中国唱片社	许倩云、陈书舫、袁玉堃	钢针
柳荫记	52303	高腔	中国唱片社	许倩云、陈书舫、袁玉堃	钢针
江　姐	DM—20279	高腔	中国唱片社	许倩云、李家政	钢针
别洞观景	4—4490	高腔	中国唱片社	筱舫	钢针

川剧录相统计表

剧　　目	本	腔	演　出　单　位	演　　出　　者	备　　考
议　　剑	6	昆腔	重庆川剧院	杨攀庵	
打　　神	7	高腔	重庆川剧院	胡漱芳	
吵　　闹	6	高腔	重庆川剧院	张树芳	
越王回国	7	高腔	重庆川剧院	袁玉堃	
店房责任	7	高腔	重庆川剧院	李文韵	
情　　探	7	高腔	重庆川剧院	高凤莲	
乐羊子	7	高腔	重庆川剧院	邹西池	《中山羹》
首阳山	7	高腔	重庆川剧院	邹西池	
打红台	24	高腔	雅安川剧团	彭海清	杀船、耍路
隋宫乱	7	胡琴	南充川剧团	陈全波	
佘塘关	6	弹戏	南充川剧院	陈全波	
牛皋扯旨	7	胡琴	重庆川剧院	金震雷	

剧　目	本	腔	演出单位	演出者	备考
酒楼晒衣	7	高腔	重庆川剧院	李文韵	
坠　马	6	昆腔	重庆川剧院	刘裕能	
太保庙	6	高腔	重庆川剧院	李侠林	
摘红梅	7	高腔	重庆川剧院	陈桂贤、刘卯钊	
堂会三拉	7	胡琴	重庆川剧院	李文韵、许倩云	
登舟·画梅	16	弹戏	四川省川剧院	周企何	
打　神	14	高腔	四川省川剧学校	杨云凤	
东窗修本	9	昆腔	四川省川剧学校	杨春林	
北邙山	14	高腔	四川省川剧学校	邓先树	
铁笼山	16	高腔	四川省川剧学校	杨云凤	
杀　狗	15	弹戏	四川省川剧学校	杨云凤、周清植	
放　裴	29	高腔	重庆川剧院 成都川剧院	阳友鹤、袁玉堃	
投庄遇美	26	高腔	四川省川剧院	周企何	
下游庵	14	高腔	四川省川剧院	陈书舫	
裁　衣	3	灯戏	重庆川剧院 南充川剧团	陈全波、许倩云	
打　饼	27	胡琴	重庆川剧院 四川省川剧院	袁玉堃、王清廉	
莲娘索珠	25	高腔	雅安川剧团	彭海清	《峰翠山》
醉　隶	15	昆腔	四川省川剧院	周裕祥	
西关渡	15	高腔	四川省川剧院	周裕祥	
晏婴说楚	13	高腔	四川省川剧院	周裕祥	
豫让桥	3	高腔	雅安川剧团	彭海清	
别宫出征	1	高腔	重庆群众川剧团	许思惠、车佩新	
赏　夏	63张	高腔（唱段）	四川省川剧院	陈书舫	单页
下游庵	63张	高腔	四川省川剧院	陈书舫	

续表二

剧　　目	本	腔	演　出　单　位	演　　出　　者	备　　考
合　　印	20	弹戏	四川省川剧学校	韩成之	《水牢摸印》
柴市节	14	胡琴	四川省川剧院	周裕祥、杨昌林	
青梅赠钗	6	高腔	重庆川剧一团	张树芳、萍萍	
马房放奎	6	胡琴	四川省川剧学校重庆班	杨攀庵	
八百桌	6	高腔	重庆川剧院	袁玉堃	
祭　　灶	6	高腔	重庆川剧院	袁玉堃、许倩云	
周仁耍路	6	弹戏	重庆川剧院	袁玉堃	
三击掌	18	胡琴	四川省川剧研究所	刘成钧	
夜访三郎	3	胡琴	成都市川剧院	阳友鹤、笑非	
尔成说亲	2	高腔	成都市川剧院	一笑、静环	
铁笼山	2	高腔	成都市川剧院	曾荣华、张光茹	
评雪辨踪	2	高腔	成都市川剧院 重庆川剧院	曾荣华、许倩云	
逼侄赴科	2	高腔	重庆川剧院 成都市川剧院	袁玉堃、许倩云、戴雪如	
凤仪亭	2	高腔	成都市川剧院	曾荣华、谢鹏飞、周学茹	
丑洞房	2	高腔	成都市川剧院	唐云峰、一笑	
掀　　涧	3	弹戏	成都市川剧院	辛大全、赵光英、裴小秋	
单刀赴会	2	胡琴	成都市川剧院	蔡如雷、田国忠	
酒楼晒衣	2	高腔	成都市川剧院	曾荣华、李少林	
芦花荡	2	弹戏	成都市川剧院	熊金铭、仰平邦	
刁　　窗	2	高腔	成都市川剧院	阳友鹤	
三难新郎	2	高腔	成都市川剧院	唐笑吾、田国忠	
美洞房	1	高腔	成都市川剧院	易征祥、欧阳碧、萼英	
江东桥	2	高腔	成都市川剧院	秦裕仁、辛大全、王地雷、李森	

注：1980年9月至10月文化部文学艺术研究院（现中国艺术研究院）录相室受四川省文化局委托先后到重庆、成都为川剧老艺人录相，导演李愚，副导演刘淑兰。

第一届全国戏曲观摩演出大会
西南区戏曲代表团川剧演出队剧本、演员获奖名单

获奖者	获奖名称	所演剧目	所饰角色	备　考
柳荫记	剧本奖			西南演出代表团据《梁山伯与祝英台》故事改编
评雪辨踪	会演二等演出奖			
秋　江	会演二等演出奖			
周慕莲	奖状(荣誉奖)			
张德成	奖状(荣誉奖)			
贾培之	奖状(荣誉奖)			
周企何	演员奖一等奖	秋江	老艄翁	
陈书舫	演员奖一等奖	柳荫记	祝英台	
吴晓雷	演员奖二等奖	五台会兄	杨五郎	
周裕祥	演员奖二等奖			
袁玉堃	演员奖二等奖	柳荫记	梁山伯	访友
曾荣华	演员奖二等奖	评雪辨踪	吕蒙正	
阳友鹤	演员奖二等奖	秋　江	陈妙常	
刘成基	演员奖二等奖	柳荫记	祝公远	
许倩云	演员奖二等奖	柳荫记	祝英台	访友
陈淡然	演员奖三等奖	五台会兄	杨六郎	
谢文新	演员奖三等奖	柳荫记	梁山伯	
戴雪如	演员奖三等奖	柳荫记	媒婆	
注:据新华社北京十六日电,1952年11月				

四川省一九七八年文艺调演、一九七九年建国三十周年献礼演出川剧创作获奖名单

作者姓名	剧目类型	剧目名称	奖次
冯世权 李元祥	现代小川剧	巧相逢	全省78年文艺调演大会创作二等奖
廖元善	现代小川剧	碧血红花	全省78年文艺调演大会创作二等奖
周安民	现代小川剧	春　晓	全省78年文艺调演大会创作二等奖
吴汉骥	大型川剧(新编)	西州恨	全省78年文艺调演大会创作三等奖
隆学良	现代小川剧	笑颜开	全省78年文艺调演大会创作三等奖
张忠学	大型川剧(新编)	卧虎令	全国庆祝建国三十周年献礼演出创作二等奖
杨永福	川剧现代戏	修不修	全国庆祝建国三十周年献礼演出创作三等奖

四川省优秀文艺作品(戏剧)获奖名单

一九八一年八月四川省优秀作品评选委员会

作者姓名	剧目类型	剧目名称	奖次
魏明伦	大型川剧(新编)	易胆大	一等
魏明伦	大型川剧(改编)	四姑娘	一等
徐　棻、	大型川剧(改编)	王熙凤与尤二姐	二等
李惠杰	大型川剧(改编)	许秀云	二等
汪隆重	大型川剧(新编)	点状元	二等
胡金城	大型川剧(整理)	三盗合欢瓶	二等
罗祥勋	大型川剧(新编)	诗酒长安	二等
林佑超	大型川剧(新编)	官渡之战	二等

续表一

作者姓名	剧目类型	剧目名称	奖次
曾右石	大型京剧(新编)	张衡	二等
黄宗池 刘双江	大型川剧(改编)	破铁券	二等
倪国桢	大型川剧(改编)	井尸案	二等
郗伯康	小川剧(新编)	苏东坡写扇	二等
陈峻	童话小川剧	宝宝和珍珍	二等
周滄秋	大型川剧(新编)	琴音记	二等
赵冰	大型川剧(新编)	卓文君	二等
萧善生 李辛身	大型川剧(新编)	隔墙夫妻	三等
余映时 唐永啸	大型川剧(改编)	梨园谱	三等
晓月	大型川剧(整理)	张知县送亲	三等
吴伯琪 吴晓飞	大型川剧(整理)	斩文焉	三等
黄秀松	大型川剧(改编)	钓鱼城	三等
郑恬 吴忠	大型川剧(新编)	宣城令	三等
虞叔之	大型越剧(改编)	宦娘曲	三等
益西降措	大型藏戏	文成公主	三等
谢跃虹	小川剧(整理)	执法斩姬	三等
陈素琴	现代小川剧	招贤榜	三等
周又郎 谢开元	现代小川剧	抢妈	三等
郭学海 陈时荣 王甫仁	现代小川剧	恭喜发财	三等
陈凡	现代小川剧	回春曲	三等
黄绪仁	现代小川剧	马虎大夫	三等
喻谠	现代小川剧	一篮鸡蛋	三等
邹开岐	现代小川剧	孟书记招贤	三等

续表二

作者姓名	剧目类型	剧目名称	奖次
晏资生	大型川剧(整理)	双玉佩	鼓励奖
李永贤 唐智明	大型川剧(整理)	苏云庄	鼓励奖
谢昌明	大型川剧(新编)	商　鞅	鼓励奖
阎宗培	大型川剧(新编)	巴曼子刎首留城	鼓励奖
吴天成 施权新	现代小川剧	借手表	鼓励奖
傅秀洪	现代小川剧	柳厨子办席	鼓励奖
黄　英	现代小川剧	乌江恋	鼓励奖

后　　记

《中国戏曲志·四川卷》是根据文化部、国家民委、中国剧协联合于1983年11月发出《关于编辑出版〈中国戏曲志〉的通知》而编撰的国家艺术科研重点项目。为完成这一亘古未有的历史任务，经四川省文化厅、四川省民族事务委员会、中国剧协四川分会协商，成立了《中国戏曲志·四川卷》编辑委员会，由四川省文化厅厅长杜天文任主任，省民族事务委员会主任孙自强、省剧协主席李累、省文化厅副厅长郝超、严福昌、省川剧研究院院长席明真为副主任委员，主编席明真。编委会下设编辑部，具体负责编辑事务。1984年5月1日，四川省文化厅在全省文化局长会议上全面部署了省戏曲志修撰工作。1985年11月在成都召开《哲学社会科学重点研究项目议定书签订会议》上，与国家有关方面签订了《协议书》。之后，全省范围内，对四川戏曲历史与现状进行全面普查。在全国编委会、编辑部指导下，在省卷编委会和主编的领导下，经省内各市、地、州文化主管部门和广大修志人员的共同努力，1988年11月通过全国编委会、编辑部和特约审稿员初审，1990年2月通过复审，1993年5月通过终审。

《中国戏曲志·四川卷》按国家体例分综述、图表、志略、传记四大部类，十七个分类，一千余条目。全书文字为八十九万字，插图、剧照二百余幅。志书全面记述了1982年以前四川地区的戏曲活动和周代以来"广汉三星堆"，"巴渝舞"，巫傩文化、唐代音乐、歌舞、宋代杂剧等上下四千年的巴蜀优秀歌舞、音乐、戏剧文化背景，及四川戏曲发生发展的历史沿革、艺术特色。《中国戏曲志·四川卷》是四川地区有史以来第一部反映四川戏曲的历史与现状的戏曲专业志书。它对人们深入研究四川戏曲，将产生重要作用。

《中国戏曲志·四川卷》自1984年至1993年，历经九个年头。编写过程中，积累了文字四千多万，各类图片、剧照一千多幅，为不使资料散失，在完成国家规定的一百万字(含图片)基础上，先后编印了《川剧志》、《川剧剧目选考》、《四川戏曲史料》、《川剧常识》、《四川市地州戏曲志综述》、《外来剧种资料汇编》、《四川灯戏四川傩戏》等书籍资料；与绵阳市文化局、南充地区文化局合编《梓潼阳戏》、《巴蜀面具艺术》画册、《南充地区专业艺术剧团团史》；与云南、贵州省戏曲志编辑部编印了《云贵川戏曲源流沿革研讨会》文集五集；参与四川省民委《四川藏戏》和《嘉戎藏戏资料汇编》编印工作，编印了《戏曲志通迅》二十七期

等，总计文字约二百五十万，图片、剧照三百余幅。同时，在修撰四川卷工作推动下，全省二十一个市地州在完成省卷编撰任务后，先后有凉山、绵阳、雅安、宜宾、攀枝花、自贡、内江、泸州、涪陵、甘孜、阿坝、达县、德阳、遂宁、乐山、重庆等十六个市地州出版和印刷了反映本地戏曲历史和现状的戏曲志。《成都市川剧志》也即将出版发行。各地戏曲志的面世，不但保存了数以百万计的戏曲资料，巩固了修志成果，推动了四川戏曲史论的研究。而且，也展示了我们国家盛世修志的昌盛局面。

九年来，四川省戏曲志修志工作得到了四川省文化厅、省民委、省剧协的强有力领导和各级财政部门给予经费的支持；得到了省内各级文化主管部门、研究机构、演出单位、专家、学者、编剧、导演、演员、音乐、舞美人员，老观众、老票友、老“戏改”的热情帮助，在我们共同祝贺《中国戏曲志·四川卷》正式出版之际，一并致以衷心的谢意。

《中国戏曲志·四川卷》编辑部

一九九三年十二月

索　　引

条目汉字笔画索引

一画

二画

三画

四画

五画

六画

七画

八画

九画

十画

十一画

十二画

十三画

十四画

十五画

十六画

十七画

十八画

十九画

二十画

二十一画

条目汉语拼音索引

G

H

J

M

N

X

Z